

Entre Arlt y Puig, el *affaire* Correas Acerca de “La narración de la historia”

por José J. Maristany
(Universidad Nacional de La Pampa)

RESUMEN

El cuento “La narración de la historia” de Carlos Correas (1931-2000) se publicó en la Revista Centro, en 1959, y provocó un escándalo que llevó al secuestro de lo que sería el último número de esta publicación por parte de la Justicia. Correas había incurrido en una flagrante transgresión a los límites de lo decible en el discurso social de fines de la década del 50, inmerso en lo que Oscar Terán ha denominado “proceso de modernización cultural posperonista”. En este trabajo examino el relato de Correas como emergencia de una subjetividad novedosa que permitiría establecer un puente entre la dimensión socio-sexual y estética del mundo ficcional de Arlt y la que unos años más tarde aparecerá configurada en la narrativa de Manuel Puig.

Palabras clave: Carlos Correas - subjetividad - homoerotismo - moral sexual - narrativa argentina

ABSTRACT

The story “La narración de la historia” by Carlos Correas (1931-2000) was published in Revista Centro, in 1959, causing a scandal that ended in the confiscation of what was the last issue of the publication. Correas has committed a flagrant transgression of the limits to what could be said in the late 50s social discourse, immersed in what Oscar Terán called “process of post peronist cultural modernization”. In this essay I analyze Correas’ narration as the emergence of a novel subjectivity which allows drawing a bridge between the socio-sexual and aesthetic dimension of Arlt’s fictional world and what would later constitute Manuel Puig’s narrative.

Keywords: Carlos Correas - subjectivity - homoeroticism - sexual morals - Argentine narrative

I. Los límites de la representación en una “cultura viril”

Al momento de pensar en una historia de la emergencia y configuración de “subjetividades heterodoxas” a través de sus representaciones en los discursos literarios, y trazar un mapa de las políticas de representación que refuerzan o cuestionan las formas tradicionales de sexos, géneros y prácticas de la sexualidad, no sería desatinado considerar a la cultura argentina —de elite o masiva, a izquierda y derecha, desde fines del siglo XIX y hasta nuestros días— atravesada por un imperativo de virilidad que se enarbola como modelo ejemplar y debe probarse incansablemente.¹ Desde la teoría *queer* podríamos hablar de una *performance* inacabable que repite y subraya palabras, gestos, tonos de voz, imágenes para tapan el vacío de un modelo masculino original, que en realidad no existe pero que se naturaliza como el origen de toda legitimidad.

Todo aquello que se asocia con rasgos femeninos o afeminados caerá indiscutiblemente en la zona de lo abyecto,² entendido este término como la imposibilidad de devenir sujeto, un

¹ Jorge Salessi en su *Médicos maleantes y maricas* hace un pormenorizado análisis del dispositivo que se pone en marcha desde fines del siglo XIX en la obra de criminólogos, científicos, escritores e intelectuales para conjurar los males que amenazaban la nueva nacionalidad: “las temidas inversiones, el presunto afeminamiento de la sociedad viril, el retroceso del poder de los hombres y la masculinización de la mujer, el feminismo de mujeres trabajadoras y profesionales que competían con éxito con los hombres en todos los campos de la cultura” (1995: 197).

² Para Butler, lo abyecto designa “aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición (...) es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (...) El sujeto se constituye a través

ser inteligible en la trama social. Los rasgos negativos y las injurias que apuntan a descalificar una posición política, una obra de arte, un personaje masculino, se referirán a una debilidad degenerativa inherente a la condición femenina.

En el marco de este imperativo de “virilidad”, la sexualidad que transgrede la heterosexualidad normativa será asociada, desde mediados del siglo XX, a la anomalía social y política por excelencia que significó el peronismo y su cultura para las elites conservadoras. Es interesante ver, por ejemplo, de qué manera E. Martínez Estrada, en ese remedo del *Facundo* que escribe en 1956 con el título de *¿Qué es esto? Catilinaria*, feminiza y patologiza a las masas peronistas y homosexualiza a Perón quien será presentado, entre otras cosas, como un sodomita, surgido de una sociedad secreta de “pederastas ambiciosos” como fue el GOU (2005: 153), en tanto que el peronismo será “un brote vergonzante de la homosexualidad” (351). Resulta curioso tanto énfasis explicativo de un fenómeno socio-político en las arenas de la sexualidad desviada, como si allí se encontrara la clave que viniera a echar luz sobre esta nueva barbarie criolla.³

En Argentina, los años 60 representan la emergencia de un afán modernizador que en buena parte apuntará a demoler los pilares del autoritarismo patriarcal⁴ y representará, por tanto, una amenaza importante a ese “modelo viril” que no llegó a configurarse como ruptura pero que alteró un orden y provocó no pocas reacciones estatales tendientes a reestablecer los contornos nítidos. Frente a los avances de los jóvenes en materia de transgresiones a la moral burguesa virilizante, las fuerzas más conservadoras del Estado afinaron los dispositivos tendientes a censurar todo aquel producto cultural considerado como obsceno y pornográfico. Un párrafo del mensaje del Contralmirante Gastón C. Clement, publicado en el *Boletín Naval Público* en abril de 1962, permite visualizar la articulación discursiva entre la amenaza moral y el peligro político, que llevará a una “guerra santa”:

Ante el disloque de los principios morales en progresiva crisis que afectan las reservas del espíritu argentino, contra la penetración sutil del comunismo que persigue la destrucción de nuestra individualidad como Nación soberana y democrática, en el culto de los valores supremos del alma humana está el mejor antídoto contra el sensualismo y la concupiscencia (Bazán 2004: 295).

Pocos años después, la autodenominada “Revolución Argentina” encabezada por el General Juan Carlos Onganía, controlaba largos de polleras en chicas y de cabelleras en chicos, y enviaba su fuerza de represión a los hoteles alojamiento exigiendo que sólo fueran usados por matrimonios con libreta. El pánico a la “degeneración”, en todos los sentidos que la palabra puede desatar, se instauró para explicar esa amenaza a las bases morales del ser nacional. La censura cultural en estos años erigirá dos grandes fantasmas: el del peronismo-comunismo, por un lado; el del libertinaje y la degeneración sexual, por el otro; y en casi todos los casos, ambos significantes serán complementarios e intercambiables con aquellos que remiten a la dimensión político-partidaria (Avellaneda 1986: 18-27).

de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional” (2002: 20).

³ El tema de la homosexualidad y, en términos generales, de la homosocialidad, como fantasma y fuente de explicación sociológica y aun de criterio estético, atraviesa la obra de Martínez Estrada. A modo de ejemplo, se podría revisar la extraña vehemencia contenida en los párrafos que le dedica el autor a Cruz en *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, y a la relación “amistosa” que ambos personajes mantienen.

⁴ “En Argentina los años sesenta constituyen una época “bisagra” entre el auge del modelo de la domesticidad y la organización de pautas de organización familiar sobre nuevos presupuestos como el divorcio, la integración de la mujer al mercado de trabajo, la difusión de las uniones consensuales y la natalidad fuera del matrimonio. (...) Los emprendimientos culturales jugaron un papel significativo en el cuestionamiento del modelo de domesticidad y en la promoción de nuevas actitudes hacia la familia, la pareja y la sexualidad en el contexto de una renovación completa del escenario cultural.” (Cosse 2006).

Ahora bien, si desde la ideología burguesa-conservadora, las desviaciones sexuales serán asociadas a la cultura popular y al peronismo, desde otro ámbito ideológico, el de la “nueva izquierda” emergente por aquellos años, las homosexualidades serán patologías sociales propias de la burguesía decadente en el marco de la sociedad occidental capitalista.⁵

Sin embargo, y más allá de la presencia de límites externos que intentaron “ordenar” el discurso, podríamos hablar de una codificación instituida en el propio ámbito de la representación literaria que, en cierta medida, reproduce modelos de género y valoraciones sociales tradicionales sobre los sujetos marginales, como las mujeres y los homosexuales. La figura del homosexual será todavía tributaria en gran medida de los modos de representación heredados del esteticismo decadente finisecular;⁶ de aquellos otros impuestos por el discurso médico-legal, el homosexual como enfermo o delincuente; o bien, adoptará los modos grotescos del personaje estrafalario que entretiene y aporta la nota de comicidad en contrapunto con la seriedad y espesura dramática del protagonista.⁷ En todo caso, una carga amenazante en la que se combinan dosis variables de morbosidad, fatalidad y frivolidad será un signo común de este código. Estos modelos configuran los límites de lo representable en el espacio literario. Es oportuno aquí recordar la siguiente reflexión de Didier Eribon sobre la constitución de la identidad homosexual en el siglo XX:

Los textos literarios que han asegurado lo que se podría llamar hoy la “visibilidad” o la “legibilidad” homosexuales han movilizad igualmente las maneras de pensamiento y los modos de percepción más homofóbicos y, en consecuencia, los han alimentado. Han contribuido en gran medida a difundir los esquemas negativos a través de los cuales el siglo XX imaginó el personaje del homosexual y reafirmó su hostilidad a la homosexualidad” (1999: 218. Mi traducción)

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 fundamentales y adversos propios de los contextos culturales en los que se desarrollaron esos procesos. Aun en las manifestaciones literarias aparentemente más avanzadas para una época, se podrían detectar elementos residuales que vienen a reforzar las imágenes cristalizadas por la doxa.

En este sentido, José Amícola en su *Camp y posvanguardia* lee a Julio Cortázar en relación con la divisoria de aguas que representa la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault y hace hincapié en lo que una época determinada considera que puede ser literaturizable.

Su idea central señala la fuerza del canon sentado por Jorge Luis Borges respecto de la representabilidad de lo sexual en la literatura argentina y evalúa en qué medida la escritura de Cortázar encarnaría una posible rebelión contra las restricciones “morales” de ese mismo canon.

Sin embargo, al revisar la tradición de la sexualidad que confluye en Cortázar, y aun admitiendo que *Rayuela* da cuenta de los cambios en la consideración de la sexualidad que serían característicos de los 60, afirma que “su obra se autoposiciona en un universo prefoucaultiano y *maniqueamente falocrático*” (Amícola 2000: 145. Mi subrayado), cuyo

⁵ La “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina” de Néstor Perlongher (1997) es un buen testimonio de las difíciles relaciones entre la izquierda y los movimientos de liberación homosexual entre 1969 y 1976.

⁶ Lo que D. W. Foster denomina “modelo paradigmático Wilde-Bosie, que ubica tradicionalmente la representación literaria de la homosexualidad en terrenos del sufrimiento, de la tragedia y de lo patético” (Ruiz 2006: 297).

⁷ Un ejemplo de esta última modalidad sería el personaje del ex peluquero Guastavino, alias Pechuga, en *Cayó sobre su rostro* de David Viñas (1955) quien trabaja en el prostíbulo de Cañuelas que frecuenta el protagonista de la novela, el General Antonio Vera, ex comandante de Roca. Guastavino aparece retratado con los tonos grotescos y tragicómicos de un figurante, sin ninguna interioridad subjetiva. Sería interesante contrastarlo con el protagonismo de la Manuela de *El lugar sin límites* de José Donoso.

modelo en la transgresión de lo representable podría remontarse a D. H. Lawrence, autor de *El amante de Lady Chatterley*. Para Amícola, Cortázar fue más ortodoxo que Arlt para entrar en el recinto de la ley (2000: 158):

La cuestión de la asimetría en el acto sexual significa [...] una particularidad cortazariana (que el sesentismo no sólo no modificó, sino que vino a ahondar al darle visibilidad a ciertos actos sexuales). Falta todavía un trecho, por lo tanto, para que la sexualidad sea vivida sin culpa en la literatura argentina y eso sucede en *El beso de la mujer araña* (Amícola 2000: 160).

Entre Arlt y Puig, entonces, la sexualidad escribible habría estado sometida a los principios del pudor borgeano, y aun un autor vanguardista como Cortázar habría encontrado en el “glígllico” la coartada para aquello que no se podía nombrar o habría colocado a la mujer o al homosexual en una “escala inferior de la construcción falocrática asentada en el clasicismo griego” (Amícola 2000: 156) entendiendo la sexualidad exclusivamente en forma compartimentada como oposición binaria.

Ahora bien, propongo pensar los años 60 no desde un vacío de representaciones literarias que operen una ruptura con los modelos tradicionales y hegemónicos de la sexualidad, sino desde la emergencia de escrituras “ilegales” rápidamente sofocadas desde los aparatos de censura.⁸ Una de ellas, la de Carlos Correas, permitiría hacer una parada intermedia antes de llegar a la erupción de la sensibilidad y la conciencia puiguanas.

Carlos Correas, en 1959, osará escribir un cuento para la revista *Centro* que vendrá a sacudir la conciencia de los custodios de la moral pública y que puede considerarse el primer peldaño en la serie ilegal del “mal decir” a la que me he referido y un eslabón que permitiría ir del homoerotismo esfumado de Arlt a la exposición abierta de la subjetividad homosexual en Puig. Se trata de “La narración de la historia”, que le valió al autor y a los editores de la revista mencionada un proceso y una condena judicial por inmoralidad y pornografía.

Lo que aquí me interesa examinar es, por un lado, el relato de Correas como emergencia de una subjetividad novedosa que permitiría establecer un puente entre la dimensión socio-sexual y estética del mundo ficcional de Arlt y la que unos años más tarde aparecerá configurada en la narrativa de Manuel Puig.⁹ Por el otro, me interesa detenerme brevemente en la lectura en clave policial que unos años después realizara Ricardo Piglia de ese texto.

⁸ Si consideramos las condiciones de representabilidad de una sexualidad determinada en el sistema literario de los años 60 habría, por un lado, una corriente clandestina, de textos de circulación restringida, concientes de su potencia transgresora, como *El fiord* de Osvaldo Lamborghini que transfigura la política nacional en un rito orgiástico, con escenas de violación y tortura y cuyo lenguaje derroca los tabúes al invadir el sagrado recinto del buen decir literario con palabras e imágenes “malditas”. Por otro lado, podríamos hablar de obras que circulan 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. Aquí podríamos insertar una serie de textos no clandestinos sino “ilegales” que se iniciaría con “La narración de la historia” de Carlos Correas (1959), continuaría, entre otros, con la novela *Asfalto* de Renato Pellegrini (1964), *Nanina* de Germán García (1968), *The Buenos Aires Affaire* de Manuel Puig (1972), *Sólo ángeles* (1973) de Enrique Medina, *La boca de la ballena* de Héctor Lastra (1973) y *Monte de Venus* de Reina Roffé (1976). Y cuando digo “ilegales” no estoy usando una metáfora, sino que cada una de estas obras, produjo, al momento de su publicación, procesos judiciales en contra de sus autores y/o editores responsables y la consiguiente prohibición o, en el mejor de los casos, su “exhibición limitada” en las librerías. Esto último quería decir que el libro “sólo podía estar de la mitad de la librería para atrás y puesto de canto en el anaquel. Además sólo podía ser comprado por mayores de edad.” (Entrevista a Enrique Medina en Invernizzi-Gociol 2003: 283).

⁹ La aparición del homosexual o la lesbiana como protagonistas en algunas de las obras que componen esta serie (*Asfalto*, *La boca de la ballena*, *Monte de Venus*), resulta novedoso precisamente por el protagonismo que adquieren: el relato autobiográfico de Julia Grande, la lesbiana de *Monte de Venus*, representa una irrupción equivalente a la de Molina en la novela de Puig. (Es interesante constatar que

II. Carlos Correas narra la historia

a. El escándalo

“La narración de la historia” se publicó en el n° 14 de la revista *Centro*, en 1959, y provocó un escándalo que llevó al secuestro de lo que sería el último número de esta publicación, órgano del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. La decisión de publicar ese texto fue casi exclusivamente de Oscar Masotta y de Jorge Lafforgue, según el testimonio de éste último, “pues tanto en el consejo de redacción de la revista como en la comisión directiva del Centro de Estudiantes hubo quienes nos apoyaron ‘discretamente’ y quienes se pusieron furiosos” (Lafforgue 2001/2: IX).

La publicación desató un proceso judicial por inmoralidad y pornografía y un ataque generalizado

contra ese emergente de la conjura homosexual/marxista —ese cuento, esa revista, esos estudiantes— y, por elevación, contra unas autoridades universitarias que permitían la circulación de semejante basura, de aberraciones ideológicas como ese texto. Brulotes a diestra y siniestra, incluyendo un par de editoriales de los grandes diarios y una exaltada condena del diputado radical Santiago Nudelman; en general, quienes decían apoyarnos se mostraban renuentes a la hora de hacerlo público (Lafforgue 2001/2: IX).

Es evidente que el cuento de Carlos Correas había incurrido en una flagrante transgresión a los límites de lo decible en el discurso social de fines de la década del 50, inmerso en lo que Terán ha denominado “proceso de modernización cultural posperonista” (1991: 71). Aun cuando se incluyera en una revista progresista y en un ámbito que, teóricamente, promovía la libertad de expresión como lo era la universidad de la etapa frondicista, “narrar esa historia” resultó un marcador de los tabúes que agitaban, aun en aquellos espacios que se mostraban críticos de la sociedad burguesa y de su moral.¹⁰ Si, por un lado, era esperable que las instituciones de esa sociedad, como el Poder Judicial, se hicieran eco de las denuncias de los sectores más reaccionarios y conservadores, por el otro, en los ámbitos en los que se estaba gestando lo que luego se llamaría la “nueva izquierda”, el cuento de Correas no sería más que un producto decadente de esa sociedad en el que un estudiante de clase media dirige su deseo patológico hacia integrantes de un lumpen-proletariado siempre sospechoso.¹¹

En todo caso, el *affaire* Correas anuncia lo que será una práctica corriente en la década del 60, esto es, el control sistemático sobre la producción cultural, con secuestro de libros,

ambas novelas se publicaron el mismo año). La novedad que aporta Roffé es aun más extrema si pensamos que en el caso de la lesbiana el vacío representacional, aun indirecto, es casi absoluto.

¹⁰ Según Oscar Terán, hacia fines de los cincuenta, se perfila una crisis en el sistema de valores, que tiene como figura emblemática y negativa “lo burgués” que se asocia con la decadencia social. Este “rasgo de mentalidad” aparece en diversos artículos de la revista *Centro*, que Terán menciona como ejemplos (1991: 66-67).

¹¹ Andrew Parker (1991) señala que en *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Marx identifica a la masa representada por Bonaparte como la pseudo clase del lumpenproletariado, la cual es básicamente improductiva. Y al referirse a ella, adopta los tonos, que serán característicos desde fines del siglo XIX y a lo largo del XX, del discurso asociado popularmente con el submundo de la homosexualidad: el lumpen es “un fenómeno que aparece, en forma más o menos desarrollada, en todas las fases de la sociedad; sus integrantes tienen sus cuarteles generales en las grandes ciudades y son absolutamente venales y desvergonzados; reclutan activamente nuevos miembros; tienen apetitos malsanos y disolutos; y sus placeres, en los que el dinero, la suciedad y la sangre se entremezclan, se vuelven indecentes” (Marx citado por Parker 1991: 40). Según este autor, en el marxismo el lumpenproletariado es feminizado: los rasgos propios de la naturaleza femenina son utilizados para describir su comportamiento, y entre ellos uno de los más importantes tiene que ver con la teatralidad, la parodia, la pose, la inautenticidad.

revistas y periódicos, allanamiento de editoriales, prohibición de películas y campañas de moralidad sexual. El proceso de “modernización” cultural encuentra tempranamente sus límites en el “bloqueo tradicionalista” (Terán 1991), que ve en aquel proceso una amenaza al “cuerpo moral de la nación”; bloqueo que también surgirá de algunos sectores que se incluían en el ala modernizadora y anti-*establishment*.

b. El título

El título 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 hacer aparecer, el “revelar” y destruir el “secreto abierto” es el acto delictivo que provoca el escándalo. Como si el autor fuera consciente de esa dimensión performativa que su cuento llegaría a tener, pone como núcleo del título la palabra “narración” y esquiva cualquier alusión que pudiera darnos alguna pista acerca del contenido. ¿Cuál es la historia a la que se refiere? ¿Quiénes participan de ese acto narrativo? El narrador heterodiegético y focalizado en la interioridad del protagonista no semantiza su función (Mignolo 1980) como así tampoco el formato discursivo de lo que se escribe: no es una confesión, tampoco es un informe; no aparece de forma explícita un narratario a quien se dirijan sus palabras.

La historia en cuestión es la del “encuentro”, en la estación de Constitución, de Ernesto Savid, un estudiante universitario de clase media, que deambula por zonas marginales de la ciudad en busca de aventuras sexuales, con Juan Carlos Crespo, un joven de 17 años, morocho, santafecino, de clase baja. El relato cuenta en detalle, sin apelar a desplazamientos metafóricos ni eufemismos,¹² el acercamiento sexual y afectivo de estos personajes. Su breve relación, que dura dos encuentros, alcanza para que se cree un lazo entre ambos que los lleva a proyectar una vida juntos, en la que la definición de los roles sexuales de la pareja es fundamental, según se puede observar en el diálogo siguiente:

—Además seríamos una pareja; como hay tantas. Y una pareja es algo fuerte, amenazante, que hace sentirse débiles a los que están solos. Vos pondrías tu naturalidad tu violencia y tu inconsciencia sana de chico proletario y yo mi refinamiento, mi cultura, mi cinismo. Vos serías el bárbaro conquistador que finalmente termina vencido y conquistado, como dice la historia.

—¿Y yo, entonces, sería tu... tu hombre, tu macho?

—Oh, ya nos entenderíamos. Pero verdaderamente, vos serías mi chiquito, mi muñeco, mi chongo (17)¹³

Hasta aquí las dos primeras partes del cuento. En la tercera y última parte, Ernesto sale de su casa, va al cine (la primera escena del cuento transcurre también en un cine de Avellaneda) y a la salida decide buscar a Juan Carlos en Constitución, como habían quedado la noche anterior. Pero allí se encuentra con dos conocidos que asisten a la escuela de baile del Teatro Colón. Y Ernesto, en lugar de asistir a la cita, se va con uno de ellos, Enrique Vidal (h), a su casa en San Isidro, “donde pasó lo de costumbre”.

Ya camino de regreso a su casa, Ernesto

se sentía contento y feliz, a diferencia de su crispación luego de las palabras con el chico de Constitución. Ahora era como si hubiese estado con una mujer: tranquilo,

¹² “Los juegos retóricos alrededor de la alusión, la referencia ambigua, el doble sentido, la luz indirecta sobre cuerpos y prácticas “invisibles”, todo ese montaje de figuras para lo in-figurable o lo desfigurado, han sido una parte esencial de lecturas (...) que trabajan la existencia oblicua del deseo homosexual en la modernidad” (Giorgi 2004: 30).

¹³ Todas las citas del cuento (de ahora en más LNH) están tomadas de la revista *Centro*, n° 14, 1959. Se indica entre paréntesis el número de página.

liberado, de acuerdo consigo mismo. Luego, en su casa, pudo dormir bastante por primera vez en mucho tiempo (18)

Estas son las líneas finales del cuento.

“La narración de la historia” es una crónica de aquello que quedaba fuera de la órbita de representación en la literatura y es por ello que se constituye, como acto de escritura pública, en una gran provocación rápidamente sofocada por los guardianes del orden. En este texto se juega una visibilidad que rompe con las estrategias del “secreto abierto” que identificó Kosofsky Sedwick como modalidad en la literatura homoerótica de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Correas reniega de una escritura codificada para ser leída “entre líneas”; ya en “El revólver”, el cuento que publicara en el n° 3 de *Contorno*,¹⁴ cinco años antes, su protagonista se burlaba de un sistema de representación que ha codificado las alusiones directas a la condición sexual de los personajes:

El hijo tiene treinta y dos años y es soltero. Vive con la madre y se llevan como dos amigos. Él le da parte de su sueldo; ella lo cuida y lleva la casa adelante. Una pareja noble. Resulta digno. Más aun viéndolo de lejos o leyéndolo. Un hijo grande soltero que vive con la madre: poco novelesco. Es sospechoso. Salta que hay que leer entre líneas; un hijo degenerado y una Vieja Hembra. Degenerado: algo que fue bueno y se corrompió lentamente (ER: XXVII).¹⁵

Si volvemos a la cuestión del título, la lectura de “El revólver” permite aclarar a qué historia se está aludiendo: este 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. Pero este episodio no se narra, apenas aparece sugerido en la trama textual. El personaje acosado por la culpa, reflexiona acerca de su condición de degenerado y corruptor mientras, entre otras cosas, piensa en que podría contar o escribir lo que ha ocurrido: “Empezar... supongamos que lo contara o 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...’” (ER: XVII). Pero esa historia es precisamente la que no se cuenta, no hay espacio para esa representación en los límites pudorosos de la literatura. Será necesario leer entre líneas, manejar los sobreentendidos, como bien lo había señalado antes al presentarse como “el hijo grande soltero que vive con la madre”. Lo que se está explorando aquí, más allá de la historia, son los límites de una economía de la representación, un orden del discurso que exhibe sus condicionamientos, sus zonas tabuizadas.

Esa representación diferida, postergada, es la que aparece en el cuento de 1959. Ahora sí, como su título lo anuncia, se “narra *la* historia” que no se había podido contar antes. El muchacho de 17 años ahora tiene un nombre, Juan Carlos Crespo, y lo mismo ocurre con el protagonista, devenido ahora en estudiante de derecho; pero el encierro en la máxima intimidad, como lo es un monólogo interior en el baño, espacio privado dentro del espacio privado de la casa, estalla en una minuciosa cartografía de calles, estaciones, cines, paseos, por los que el sujeto deseante deambula en busca de cuerpos. 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 el sentido más literal, la narración

¹⁴ Según Jorge Lafforgue, “aunque [Correas] era colaborador de la revista y tenía más de una coincidencia con ellos, no dejaba de señalar su exclusión respecto del grupo central que lideraban los hermanos Viñas; en todo caso sus pares eran Masotta y Sebrelí, los tres integrados parcialmente a *Contorno*” (2005: 358).

¹⁵ Todas las citas del cuento “El revólver” (de ahora en más ER) están tomadas de la revista *Contorno* n° 3. Se indica entre paréntesis el número de página.

postergada de aquello que no se podía mostrar. El título, por tanto, hace alusión no a la diégesis, como lo habíamos señalado antes, sino al propio acto de habla que presuponemos en cualquier relato; forma parte de nuestras más básicas expectativas que se “narre la historia”, por eso nuestro extrañamiento al comprobar que esa acción no señala un dato diegético —la confesión del criminal, la carta del suicida, el informe psiquiátrico, etc.—, sino que se exhibe como el puro acto significativo que viene a trastocar esa economía de la representación. El delito, si presuponemos que se trata de un cuento policial (y veremos que el texto fue leído como tal) no está en la historia sino en su narración.

c. Desde Arlt

La escritura de Correas es heredera en el plano ético y estético de Arlt. Ernesto Savid, el protagonista, no deja de ser un personaje arltiano,¹⁶ hijo de un inmigrante, sometido al autoritarismo paterno,¹⁷ torturado, traidor con los inferiores a él, reprimido, etc. Esto no resultaría novedoso si pensamos en el interés que los intelectuales de la revista *Contorno* exhibieron por la figura de Arlt, a quien reinstalan en el campo literario en contraposición a la constelación liberal de Sur. Sabemos, también, que Correas junto con Juan José Sebreli y Oscar Masotta conformaron una especie de subgrupo dentro esa revista y, como ya lo señalamos, un cuento de Correas, “El revólver”, fue publicado en el número 3 de aquella revista, en 1954. La imitación de Arlt es evidente, en el estilo, el registro, la conflictividad de los personajes, y vuelve a aparecer todavía en “Rodolfo Carrera: un problema moral”, el primero de los relatos de *Los reportajes de Félix Chanutón*, novela que Correas publica en 1984.

Pero hay un giro particular al cual somete Correas el material arltiano, y podríamos decir que en cierta medida ese giro ya es una parodia, y tiene que ver con una expansión y exploración que parte, no de una problemática de las relaciones sexuales en la pequeña burguesía, sino de una problemática de la identidad sexual de los individuos de esa misma clase, lo cual no es lo mismo, aunque lo parezca.

El deseo homoerótico orienta al personaje en su nomadismo a ciertos espacios urbanos que se identifican por su población particular. 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”, con los morochos como Juan Carlos Crespo.

Pero en este caso, no son las masas populares las que se feminizan, como en el ensayo de Martínez Estrada; por el contrario, la amenaza que ha sentido Savid frente a su amigo Crespo ha sido precisamente el devenir mujer frente al “chongo” y ocupar un lugar de sometimiento, según lo revelan las últimas líneas del cuento.

En el marco de la sub-cultura homosexual, es un tópico recurrente el de la fantasía sexual con las clases populares y las culturas periféricas. Las experiencias del protagonista de la novela de André Gide, *El inmoralista* (1902), en el norte de África, son un ejemplo de los comienzos de esa tradición en el canon homoerótico del siglo XX. Aquí el estudiante en un movimiento centrífugo atraviesa sus espacios de pertenencia de clase y viene a realizar su fantasía sexual con el morocho. La relación no prospera a pesar de los deseos del protagonista, por la amenaza que significa para su “identidad” masculina el lugar de “chongo” que viene a ocupar su amigo.

¹⁶ “[L]os personajes de Correas no padecen el mundo sino que se hunden en él, se sumergen en él, *eligen* zozobrar en esa realidad fangosa y turbia, *nauseabunda*, que es el mundo, degradarse (...) en el fracaso, la soledad, la desdicha, la humillación, el asco, en todo lo cual contribuyen a afirmarlos el alcohol, las ideas recurrentes de suicidio (...) y la obsesión por alguna mujer imposible (de preferencia drogadicta), de la que los personajes “arltianos” de Correas se enamoran o se obligan a enamorarse...” (Ha Kang y Rinesi 2005: 9. Subrayado en el original).

¹⁷ “Mi padre era muy severo —dijo—. De esos que obligan a uno a guardarlo todo en el interior; de tal modo, que cuando uno se libera se vuelve loco” (LNH 8).

Lo delictivo ya no es planificar un asalto o robar libros de una biblioteca o financiar una revolución con las ganancias de un prostíbulo, sino desoír los mandatos que impone la moral heterosexual burguesa.

En este sentido, Correas en “La narración de la historia” pareciera desarrollar uno de los episodios de *El juguete rabioso*. El encuentro de Silvio Astier en la pieza de hotel con el muchacho homosexual, uno de los primeros registros directos del homoerotismo en la literatura argentina, está trabajado con un pudor que impregna de ambigüedad toda la escena.¹⁸ En última instancia, Silvio (o Arlt) se detienen ante el umbral de lo que podía ser la consumación de un acto homosexual. La masculinidad de Silvio se deja a salvo (o no tanto, una lectura más minuciosa y torcida, podría destacar cómo lo insinuado puede dar lugar a que pensemos que algo ha ocurrido entre estos personajes) y el invertido forma parte de las “fieras” que componen el bestiario de Arlt.¹⁹

La sexualidad de los personajes de Arlt es problemática y Masotta, estrechamente ligado intelectualmente a Correas, pudo describir en su magistral ensayo ese núcleo de tensión en que se convierte el sexo para la clase media y que no deja de tematizar Arlt en su escritura, recorriendo así las cortinas de un pudor que alejó a su literatura de la decente legibilidad de las voces consagradas, a derecha y a izquierda. Sin embargo, el orbe de Arlt es el de las relaciones heterosexuales, una economía del deseo que tiene su contraparte científica en obras de divulgación como “El matrimonio perfecto” del ginecólogo holandés T. H. Van de Velde, ese manual de la higiene sexual en el que la pequeña burguesía aprendía la fisiología moderna del amor y sus patologías.²⁰

Herencia, entonces, que Correas va a mezclar con sus lecturas de Sartre²¹ y sobre todo de Genet, y que va a reelaborar mostrando aquel submundo que Arlt apenas dejaba entrever para cerrar inmediatamente la puerta y seguir adelante con el relato de las aventuras de Astier.

¹⁸ En 1925, un año antes, Roberto Mariani en uno de sus *Cuentos de la oficina*, “Riverita”, hará una excelente demostración de homoerotismo, homofobia y violencia en la relación que se establece entre el cadete, “Riverita” y uno de los oficinistas, Lagos. Allí aparece una estricta codificación de los comportamientos y de los sujetos que intervienen en la situación, que encubre lo “in-figurable” o lo “desfigurado”. Para un análisis de este cuento desde la perspectiva aquí abordada, ver Christopher Towne Leland (1986), en especial el capítulo VI “In the Heart of the Beast, Of the Beast in the Heart”.

¹⁹ Towne Leland apunta lo siguiente en una nota al pie a su análisis de esta escena: “What finally occurs between Silvio and the homosexual in the hotel room remains (likely intentionally) obscure. There is the implication that Silvio in a kind of trance, has some sort of sexual contact with the homosexual, with the latter leaving him ten pesos when he leaves. Arlt’s reticence at this point in the text perhaps indicates that there were certain taboos which even he was not willing to challenge overtly” (1986: 178-179. Mi subrayado).

²⁰ La editorial Claridad publicó la obra de Van de Velde en Argentina en los años 30 y tuvo numerosas reediciones hasta los 60.

²¹ El *San Genet* (1952) y *El segundo sexo* (1948) serían dos textos fundantes de la manera de entender las cuestiones de género y la sexualidad, y van a tener una influencia decisiva en los/as intelectuales argentinos que, desde mediados del siglo XX, intentan empezar a pensar y verbalizar cuestiones referidas a género. En el primer caso para la subjetividad homosexual; en el segundo, para la toma de conciencia de la condición femenina en la sociedad patriarcal.

Es importante señalar en este sentido que la doctrina existencialista, al tomar distancia de cualquier determinismo o esencialismo, permitiría al sujeto, más allá de los límites ostensibles de Sartre en *San Genet* para pensar la sexualidad fuera de binarismos basados en los principios de penetración y pasividad, tomar un principio de acción y partir en busca de una autenticidad que lo llevaría a reconocer y a aceptar sus propios deseos, aun cuando ellos fueran contrarios a la moral burguesa dominante. Se trata de “devolverles a los hombres la facultad de decidir por sí mismos lo que desean para su propio cuerpo y espíritu, incluso si al hacerlo yerran y se pierden” (Grüner 2005: 14).

En un párrafo de *San Genet*, que recuerda la célebre frase de su compañera en *El segundo sexo*, Sartre afirma lo siguiente: “No se nace homosexual o normal: cada uno llega a ser lo uno o lo otro según los accidentes de su historia y su propia reacción ante esos accidentes” (Sartre 1952: 116). Más allá de la correspondencia entre homosexualidad y anormalidad en que insiste la cita, la “orientación sexual” puede

De 1926 saltamos a 1959. No pocas cosas han ocurrido en el país durante esas tres décadas, y seguramente se han dado las condiciones de posibilidad para que, aun desde los márgenes, surja una representación tan directa del deseo homoerótico y del mundo de la prostitución masculina. Sin embargo, si bien las condiciones existían, los marcos institucionales todavía respondían a una moral que marcaba los límites de lo que podría ponerse en palabras sin caer en la “pornografía”.

d. Hacia Puig

Si “narrar la historia” es el desafío del cuento, veamos cómo se comienza a contar la historia.

El inicio es muy singular. Uno podría aplicar a Ernesto la frase inicial de *El beso de la mujer araña*: “A él se le ve que algo raro tiene. Que no es un hombre como todos”. Ernesto se siente “perturbado” por la noticia sobre el casamiento de un actor que ha leído en la revista *Radiolandia*.

El viernes 10 de abril de 1959 Ernesto Savid se sintió perturbado por la lectura de la revista *Radiolandia* y por la noticia del casamiento de un actor. No había dormido la noche anterior y ya por la mañana había decidido ir al cine *Colonial*, en Avellaneda; quería ver una película de ficción llamada *Rodán* (LNH 6).

El código hermenéutico se activa desde la primera oración: el texto nos presenta un enigma y nuestras hipótesis de lectura tratará de anticipar los motivos de la perturbación de Ernesto y su posible relación con el actor que va a contraer matrimonio. Sin embargo, no se vuelve a mencionar este tema a lo largo del cuento, el enigma no se resuelve. Sólo podemos hacer algunas conjeturas después de terminar la lectura, trasladando ese enigma al nivel de los indicios. Este comienzo es bastante raro e irónico: podría pensarse en clave policial, si funcionara como enigma a develar, lo cual, como acabamos de decir, no prospera. Este comienzo marca la distancia que separa a Correas de su maestro Arlt y que lo acerca a Manuel Puig, pues sin dudas este es un comienzo puiguiano, *avant la lettre*.

En el mundo de Arlt, los muchachos asaltaban bibliotecas escolares para: a) acceder a los “saberes del pobre” (Sarlo 1992), es decir, la cultura tecnológica impresa que brindaría las herramientas para lograr el gran invento; b) tener acceso de forma gratuita a la belleza maldita de un poeta francés, lo cual significa liberar al goce estético de cualquier determinación material; o c) obtener un beneficio económico fruto de la circulación del libro como mercancía.

En el cuento de Correas, un estudiante de clase media, culto, que habla de ópera y mitología clásica, 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

ser una elección afín a ese tipo de libertad situada de la que habla Sartre. Una segunda cuestión de igual importancia para pensar el género y la sexualidad a partir de Sartre es el tema de la mirada y la conformación de la Otredad. En una sociedad heterosexista y patriarcal, es comprensible que la célebre frase “el infierno son los otros” haya cobrado sentido para sujetos cuya sexualidad no respondía a los parámetros de normalidad burguesa.

La temprana recepción de los textos de Sartre en los círculos intelectuales porteños y su impacto en los jóvenes es referida por Sebrelí en su autobiografía (2005). Las obras del filósofo francés circulaban en Buenos Aires a partir de 1947-1948, como así también *Les temps modernes*. “Todos los meses esperaba ansioso el nuevo número de la revista en la librería Galatea, seguía al pie de la letra las polémicas, a veces bizantinas, y me orientaba según el giro de sus versátiles directores en los laberintos de la política internacional” (156). “Fue el *San Genet* sartreano que me instó a escribir un ensayo sobre Arlt publicado en *Sur* donde este había sido ignorado hasta entonces. (155-156). “Sartre fue mi guía a distancia, mi mentor, mi iniciador, mi intercesor, mi maestro...” (154). Sobre la recepción temprana del ensayo de Beauvoir en Argentina, Cf. el artículo de Marcela Nari. “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990” (2000: 291-308).

El Gráfico), 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 más allá del enigma planteado. La “imaginación técnica” que rodea a los personajes de Arlt, se transforma aquí en “imaginación mass-mediática y estelar”.

Es innegable que ciertos consumos culturales marcan no sólo diferencias de clase, sino territorios de género, y tradicionalmente, la cultura de masas fue feminizada, lo cual significa desvalorizada, disvalor que alcanzaba también al público consumidor que se imaginaba principalmente femenino según el estereotipo apocalíptico frankfurtiano.²² La mención a la revista *Radiolandia*, provoca entonces una feminización inmediata del personaje.

De *Radiolandia*, la revista que comenta el mundo de las estrellas, de radio y de cine, pasamos inmediatamente al cine: tanto Savid como el protagonista de “El revólver” son asiduos consumidores de películas. Pero sus gustos remiten a los géneros más populares: la ciencia ficción, el policial, o “esas películas argentinas donde toda la gente es feliz” (ER: XXVIII).

La “película de (ciencia) ficción” que ve Ernesto al comienzo de “La narración de la historia” se llama Rodán: “una especie de pájaro prehistórico que vuela a velocidad supersónica y destroza ciudades enteras; finalmente muere en la erupción de un volcán”. El nombre de ese pájaro también puede ser anagrama de “andro”, la 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 su masculinidad de Ernesto: “Ese chico era *una revolución* para él; era algo nuevo y querido. El chico lo *cambiaba*, pero él debía dejarlo” (LNH 17. Mi subrayado).

Por otra parte, las numerosas referencias al mundo gangsteril de Chicago, que podrían ser un indicio de atmósfera criminal, funcionan, no como patrón de conducta delictiva, sino más bien como una apropiación estética de un ámbito mass-mediático de masculinidad sobre el cual los personajes recortan y potencian el deseo homoerótico: se trata de una pose, de una vestimenta que erotiza; Ernesto y Juan Carlos se imaginan ser gángsters de Chicago, se visten como tales:

El chico se puso el impermeable y el sombrero negro y jugó a que era un gangster de Chicago. Para poder tocarlo así vestido, como se los ve en la calle, en todas partes, Ernesto se puso detrás del morochito, le besó la nuca y deslizó las manos por la cadera, el vientre, las ingles, por sobre el pantalón, la tela azul del *blue jeans* (sic) (LNH 12);

Chicago es también una música de jazz a la que alude Ernesto, y el nombre de un bar, en el bajo, en el que ambos proyectan trabajar montando un espectáculo musical, uno tocando el piano y el otro la guitarra o cantando. En todo caso, hay una utilización del imaginario del ambiente delictivo puesto al servicio, no del crimen, sino del deseo.

²² Hacia fines del siglo XIX, al mismo tiempo que se consolida un público femenino que masivamente consume literatura en formato de libros, folletines publicados en diarios o magazines, consumo que atraviesa las fronteras de lo culto y lo popular, se intensifica el mecanismo de control, sustentado en principios estéticos, éticos y morales, en los que la naturaleza de la cultura de masas se asocia de algún modo con la mujer, como lo sostiene Andreas Huyssen al observar que la cultura de masas y las masas se “feminizan” (genders as feminine) en el discurso político, psicológico y estético de fines del siglo XIX y comienzos del XX, en tanto que la cultura tradicional o moderna, sigue siendo el dominio privilegiado de las actividades masculinas. “El temor a las masas en esta época es siempre también temor a la mujer, a una naturaleza descontrolada, al inconsciente, a la sexualidad, a la pérdida de identidad y de los límites estables del yo en la masa” (1986: 196. Mi traducción).

Por esta razón, decíamos que aquel *incipit* acercaba a Correas a la esfera creativa de Puig, ese mundo armado desde la apropiación *camp* de la cultura popular del cine, la radio, el bolero y el tango, como marca distintiva de una subcultura, que ya aparece en el Ernesto lector de *Radiolandia*²³ y consumidor de películas clase B.

Por otro lado, el acercamiento es también por colocar en el centro de su ficción una problemática de la identidad (homo)sexual y de las relaciones de poder entre sujetos que adoptan roles sexuales definidos, como la que se planteará más adelante, de manera abierta, entre Molina y Valentín en *El beso de la mujer araña*.

El pánico a la “feminización” en su relación con Crespo, y no una dimensión moral generadora de culpa, es el motor que lleva a Ernesto a no concurrir a la cita con su amigo. En la charla que tienen en el último encuentro, Ernesto planea una relación de pareja en la que adoptaría el lugar tradicional de la mujer:

O podrías trabajar únicamente vos. Yo te acompañaría todos los días al trabajo, que es adonde uno va siempre tan solo. Luego te esperaría en casa, te haría la comida, te lavaría la ropa —dijo Ernesto con un tono burlón—. Y nos acostaríamos solamente cuando vos quisieras; es decir nunca. Porque yo te desearía constantemente. Además, seríamos una pareja; como hay tantas (LNH 17).

Este escenario doméstico plantea con ironía un juego de roles en el que comienza a cuestionarse el modelo de identidad homosexual copiado de las relaciones heterosexuales. Es esta una anticipación de lo que más tarde plantearía la Dra. Taube en *El beso de la mujer araña*, como actitud imitativa de los modelos de conducta heterosexual burgueses en el que lo femenino se configura necesariamente como sometimiento y marginación.

No estoy proponiendo con esto que Correas sea un precursor de Puig, ni mucho menos, pero tal vez podríamos decir que es el eslabón que media entre el mundo ficcional de Arlt y la emergencia de ciertos núcleos de significado en la literatura de Puig. Una historia de sensibilidades incorporadas a la escritura, “estructuras de sentimiento” que van aflorando poco a poco a la superficie de los textos y que pueden formar una secuencia de los modos en que “esa historia” ha sido narrada.

III. Las marcas del delito

Por último quisiera hacer un breve comentario referido a la recepción bastante reciente del texto de Correas. “La narración de la historia” alcanzó difusión al publicarse por el escándalo que provocó y los incidentes que le sucedieron, y no fue reeditado hasta 1993. En ese año, Ricardo Piglia hace la selección y el prólogo del volumen 6 de la colección “La muerte y la brújula”, de narrativa policial, que dirigiera Jorge Lafforgue, para Clarín/Aguilar. Ese volumen lleva por título el de un cuento de Arlt, “Las fieras”, que abre la selección y allí junto con Borges, Silvina Ocampo, Haroldo Conti, entre otros, se incluye “La narración de la historia”. Esa inclusión, vista más en detalle, resulta problemática, o en todo caso, hace que uno se

²³ Manuel Puig, por esos mismos años, era también un ávido lector de esta revista, según consta en la correspondencia a su familia durante su primera estadía europea entre 1956 y 1959; allí aparecen pedidos para que se le envíen, precisamente, números de la revista *Radiolandia*. Así desde Londres, el 17 de julio de 1958: “Mamá: me ha venido una gran insaburida de ver alguna “Radiolandia”, quisiera ver un poco lo que sucede ¿porqué no me mandás una? Como impreso debe costar poco, por barco sería lo mismo, no tengo ningún apuro. Si es por barco mandame tres”. En carta del 28 de julio repite el pedido: “Please mamá: mandame pronto las “Radiolandias”; el 18 de septiembre: “Hace unos días recibí las “Radiolandias”, mil gracias. Por un lado deprimentes y por el otro un gran plato”. Desde Estocolmo, el 7 de julio de 1959: “Espero las “Radiolandias” para dentro de un mes ¿llegarán?”; el 25 de julio: “Mándenme dos “Radiolandias” por barco, ¡pero pronto!”. (Manuel Puig 2005: 167; 172; 181-182; 223; 228).

pregunte por los rasgos del relato policial que pudieran existir en el cuento de Correas, los cuales no son evidentes.

En el prólogo, Piglia justifica su selección:

Los relatos de esta antología no fueron escritos como relatos policiales si bien mantienen relaciones cruzadas y múltiples con los procedimientos y los temas del género. Como un detective que reconstruye los rastros perdidos de una filiación he querido rastrear los modos desviados e indirectos en que el género policial está presente en la literatura argentina (1993: 7).

Esta aclaración inicial es tranquilizadora, pues anuncia que se trata de textos “atípicos” que van a prescindir, por ejemplo, de la figura del detective investigador. Sin embargo, para el autor del prólogo, el trabajo con la causalidad, “el tener que decir sobre las causas” y el crimen como condición del lenguaje —“hay relato porque hubo crimen”— resultan centrales aun en estos textos anómalos. El párrafo en el que se justifica la inclusión del texto de Correas apela a lo que se mantiene en silencio,

el presente puro del relato silencioso (el lenguaje vacío de Mersault en *El extranjero*, el tono neutro de “La narración de la historia” de Correas). El lenguaje no tiene pasado: todo está ahí como una plancha de metal. El mundo es visto con los ojos del culpable o del perseguidor y la amenaza forma parte del paisaje y define el espacio (Piglia 1993: 10).

“Relato silencioso”, “tono neutro”, “amenaza” son elementos descriptivos demasiado generales y difusos como para derivar una posible filiación policial del texto de Correas. Allí no hay crimen,²⁴ como sí ocurre en “El revólver”, que gira, precisamente, alrededor de la posibilidad de asesinar a ese oscuro objeto del deseo. Ernesto no planea matar a Juan Carlos, ni éste a aquel. En todo caso, lo que se mata, en el sentido de reprimir o censurar, es la feminización creciente que Ernesto va experimentando al estar junto a su compañero y que no puede imaginar como un juego de roles intercambiables.

Por otra parte, la referencia al mundo gangsteril de Chicago, como lo señalamos antes, funciona, no como patrón de conducta delictiva, sino como una apropiación estética de una mitología contemporánea, un ámbito de masculinidad sobre el cual recortar y potenciar el deseo homoerótico. En todo caso, hay una utilización del imaginario del ambiente delictivo puesto al servicio, no del crimen, sino del deseo, o del deseo como crimen.

Aquí me parece importante volver al análisis que hacíamos del título del cuento, pues es posible que allí esté la resonancia de un relato policial: “la narración de la historia” podría ser la confesión de un criminal (aún en potencia) o de un detective que ha resuelto un crimen. Pensemos en la analogía que mantiene el título con un cuento “histórico-policial” del propio Piglia de los años 60, “El relato de los hechos” (incluido en *La invasión*), en el que se desarrolla la confesión de uno de los asesinos de Urquiza.

En todo caso, y para concluir, podríamos decir que no hubo crimen en los límites de la ficción pero que sí hubo delito en el mundo real: el haber narrado la historia desencadenó todo un proceso judicial, destinado a castigar a los culpables. Tal vez, es esa esfera delictiva la que contamina el contenido del cuento y hace que sus protagonistas sean interpretados como criminales convictos pero no confesos.

²⁴ Existe una referencia tangencial: el joven santafecino propone que asalten al viejo mendocino que lo mantiene a Ernesto a cambio de acostarse con él dos o tres veces por semana, “y en caso de que se resistiera podían terminar matándolo” (14); sin embargo, no se desarrolla este plan y no se vuelve a hablar del asunto en todo el cuento.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José (2000). *Camp y posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós.
- ARLT y otros (1993). *Las fieras*, selección y prólogo de Ricardo Piglia, colección “La muerte y la brújula”, Buenos Aires, Clarín/Aguilar.
- AVELLANEDA, Andrés (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BAZÁN, Osvaldo (2004). *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Marea Editorial.
- BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós.
- CORREAS, Carlos (1954). “El revólver”. *Contorno*, Buenos Aires, n° 3, diciembre.
- CORREAS, Carlos (1959). “La narración de la historia”. *Centro*, Buenos Aires, n° 14, cuarto trimestre, pp. 6-18.
- CORREAS, Carlos (1984). *Los reportajes de Félix Chaneton*, Buenos Aires, Celtia.
- COSSE, Isabella (2006). “Cultura y sexualidad en la Argentina de los sesenta: usos y resignificaciones de la experiencia transnacional”. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, n° 1, enero-junio.
- ERIBON, Didier (1999). *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard.
- GARCÍA, Germán (2001/2). “Carlos Correas, las soledades de un escritor”. *El ojo mocho. Revista de crítica política y cultural*, Buenos Aires, n° 16, “Dossier homenaje a Carlos Correas”, pp. XI-XII.
- GIORGI, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- GRÜNER, Eduardo (2005). “San Genet: el bien y el mal en el jardín de Sartre”, prólogo a Jean Paul Sartre, *San Genet, comediante y mártir*, Buenos Aires, Losada, pp. 7-27.
- HA KANG, Jung y Eduardo Rinesi (2005). “Prólogo” a Carlos Correas, *Un trabajo en San Roque y otros relatos*, Buenos Aires, Interzona.
- HUYSEN, Andreas (1986). “Mass Culture as Woman. Modernism’s Other”. *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Ed. Tania Madleski, Bloomington, Indiana UP, pp. 188-207.
- KRANIAUSKAS, John (2000). “Revolución-porno: *El fiord* y el estado Eva-peronista”. *Boletín* 8, Rosario, pp. 44-55.
- LAFFORGUE, Jorge (2001/2). “Carlos Correas ante mi espejo”. *El ojo mocho. Revista de crítica política y cultural*, Buenos Aires, n° 16, “Dossier homenaje a Carlos Correas”, pp. VIII-IX.
- LAFFORGUE, Jorge (2005). *Cartografía personal. Escritos y escritores de América Latina*, Buenos Aires, Taurus.
- MARIANI, Roberto (2001) [1925]. *Cuentos de la oficina*, Buenos Aires, Ameghino Editora.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (2005) [1956]. *¿Qué es esto? Catilinaria*, Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional.
- MIGNOLO, Walter (1980). “Semantización de la ficción literaria”. *Dispositivo* V-VI, pp. 15-16.
- NARI, Marcela (2000). “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990”. Paula Halperín y Omar Acha (comp.), *Cuerpos, géneros e identidades*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, pp. 291-308.
- PARKER, Andrew (1991). “Unthinking Sex: Marx, Engels and the Scene of Writing”. *Social Text* 29, pp. 28-45.
- PERLONGHER, Néstor (1997). “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”. *Prosas plebeyas*. Buenos Aires, Colihue, pp. 77-84.
- PIGLIA, Ricardo (1993). *Las fieras*, Buenos Aires, Clarín-Aguilar.
- PUIG, Manuel (1991). *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires, Seix Barral.
- PUIG, Manuel (2005). *Querida Familia. Cartas europeas (1956-1962)*, Buenos Aires, Entropía.
- RUIZ, Bladimir (2006). “Utopía gay de José Rafael Calva, y las contradicciones dentro del discurso narrativo de la diferencia”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 30, 2, pp. 291-309.
- SALESSI, Jorge (1995). *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- SARLO, Beatriz (1992). *La imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SEBRELI, Juan José (2005). *El tiempo de una vida*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press.
- TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur.
- TOWNE LELAND, Christopher (1986). *The Last Happy Men. The Generation of 1922, Fiction and the Argentine Reality*, Syracuse University Press.
- VIÑAS, David (1955). *Cayó sobre su rostro*, Buenos Aires, Ediciones “doble p”.