

El viaje del delirio: oikós y homosexualidad en Tulio Carella

Lucas Mertehikian*



113-128

Resumen

En 1959, el escritor argentino Tulio Carella publica *Cuaderno del delirio*, un diario de viaje atípico que registra su trayecto afiebrado de vuelta de París a Buenos Aires. Se inscribe así en una tradición literaria nacional: el viaje a Europa. Ya ha publicado sus ensayos sobre temas nacionales como el tango y el sainete, pero todavía falta un año para que se instale en Brasil, donde escribirá los diarios que darán forma a *Orgia*, de 1968, un libro precursor de la literatura gay en América Latina. Sin embargo, la homosexualidad ya

Abstract

In 1959, the Argentine writer Tulio Carella publishes *Cuaderno del delirio*, an unusual travel account which records of his trip from Paris to Buenos Aires while suffering from a strong fever. Carella inscribes himself within a national literary tradition: the voyage to Europe. He has already published his essays on national subjects such as the *tango* and the *sainete*, but he is still one year away from his trip to Brazil, where he will write the personal journals which gave birth to *Orgia*, in 1968, a ground-breaking book for gay

* Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de Tres de Febrero.
Correo electrónico: lucas.mertehikian@gmail.com

aparece, aunque solapada y a través de estrategias retóricas, en *Cuaderno del delirio*. En este artículo nos proponemos analizar cómo la escritura de Carella, a partir de esa aparición, problematiza el viaje a Europa entendido como un género literario codificado que organiza el viaje alrededor de un *oikós* (la nación). El delirio febril del narrador obliga así a repensar aquello que la nación como comunidad debe dejar fuera.

Palabras clave

Viaje
Oikós
Homosexualidad

literature in Latin America. However, homosexuality is already an issue, although underhanded through different rhetoric strategies, in *Cuaderno del delirio*. In this article, we aim to analyze how Carella's writing questions the trip to Europe understood as a codified literary genre which organizes the travel around an *oikós* (the nation). Therefore, the narrator's delirium compels us to rethink certain features that the nation as a community must abandon.

Keywords

Travel
Oikós
Homosexuality

Fecha de recepción

31 de agosto de 2015

Aceptado para su publicación

7 de mayo de 2016

En 1960, el escritor argentino Tulio Carella viaja a la ciudad brasileña de Recife, invitado a dar clases en la Escuela de Arte Dramático de esa ciudad. Carella deja a su esposa (la poeta platense Margarita Durán) en Buenos Aires y permanece en Brasil durante casi dos años. En 1962, ya en la antesala del golpe militar que tendría lugar dos años después, el ejército brasileño secuestra a Carella, creyendo que se trata del nexa que une a las ligas campesinas del Nordeste con la revolución cubana. Como Carella pasa mucho tiempo en la zona del puerto, creen que el escritor argentino puede ser un contrabandista que trafica armas entre los dos bandos. Después de pasar dos semanas desaparecido en la cárcel de la isla de Fernando de Noronha, los militares brasileños dan con sus diarios privados: Carella frecuenta la zona del puerto porque, en realidad, desde su llegada a Recife su viaje se ha transformado en una verdadera deriva homoerótica. En las páginas de los diarios registra la infinidad de encuentros sexuales con hombres que ha tenido durante los últimos meses. El ejército entonces lo libera, pero la universidad lo expulsa y lo obliga a regresar a Buenos Aires, bajo la amenaza de dar a conocer sus diarios en Argentina¹.

Esos mismos diarios de Carella son los que se publicarán apenas novelizados en Brasil, en 1968, traducidos al portugués por Hermilo Borba Filho, con el título *Orgia* (2011), en una colección de literatura homoerótica y con un protagonista de nombre Lúcio Ginarte. Allí Carella narra su infinita sucesión de encuentros sexuales con distintos hombres, en un medio donde la naturaleza se presenta como desbordante, excesiva: “En la atmósfera de Recife”, llega a escribir en *Orgia*, “se respira sexo puro, y yo me estoy intoxicando” (2011: 154)². Cuerpos y espacios se fusionan en ese medio sexual. Reconocido por Juan José Sebreli como uno de los precursores de la literatura gay en Argentina (Sebreli, 1997) y descrito por Néstor Perlongher como “una crónica minuciosa y autobiográfica de los itinerarios deseantes” (1987: 151)³, *Orgia* nunca tuvo una edición en español y fue el último libro que Carella publicó en vida. Moriría en 1979, olvidado acaso por este libro que le valió su permanencia en lo que Sylvia Molloy ha llamado el “closet de la crítica” (2012: 261).

Pero al momento de viajar a Brasil, Carella era un escritor de cierta fama en la Argentina. Colaboraba con regularidad en el diario *Crítica* como cronista cinematográfico; había estrenado una comedia de gran éxito (*Don Basilio mal casado*, en 1940) y publicado numerosas plaquetas de poesía y ensayos sobre temas nacionales como el tango (*Tango. Mito y esencia*, de 1956, reeditado en 1966) y el sainete (*El sainete criollo. Una antología*, de 1957, reeditado en 1967).

¹ La historia es narrada en detalle por el escritor y crítico brasileño João Silvério Trevisan (Trevisan, 2011).

² Sobre los textos autobiográficos de Carella hemos escrito el artículo “Imágenes del yo y escritura en Tulio Carella” (Mertehikian, 2014). Las traducciones de *Orgia* nos pertenecen.

³ La traducción nos pertenece.

Algunos años antes de emprender ese viaje a Brasil que signaría su vida y su obra, a fines de 1956, Carella emprendió otro, esta vez a Europa, al regreso del cual publicaría en Buenos Aires *Cuaderno del delirio* (1959): otro diario de viaje entroncado en una tradición literaria bien distinta.

En este trabajo examinaremos, justamente, *Cuaderno del delirio*. Nos proponemos analizarlo en relación con un modelo de viaje codificado dentro de la literatura argentina: el viaje consagrador de los escritores argentinos a Europa. Para ello, tomaremos como punto de partida la concepción ya clásica del viaje literario elaborada por Georges Van den Abbelee (1992), alrededor de la idea de *oikós*.

Según esta conceptualización, el viaje—que no solo es uno de los tópicos universales de la literatura sino también una metáfora del pensamiento entero— siempre es concebido alrededor de la pérdida o la ganancia que representa para quien lo emprende. En este sentido, el viaje dependería de un punto fijo en función del cual puede ser evaluado, que señalaría, a su vez, su punto de inicio y finalización: un lugar al que se espera volver, en definitiva, y que solo puede ser conceptualizado al salir de él hacia un espacio nuevo. En términos de Van den Abbelee:

La economía del viaje precisa de un *oikós* (la forma griega para “hogar” de la cual deriva “economía”) en relación con el cual cualquier vagabundeo pueda ser *comprendido* (encapsulado al mismo tiempo que entendido). (...) La postulación de un *oikós* o *domus* (la traducción latina de *oikós*) es lo que *domestica* el viaje al adscribirlo a ciertos límites (1992: xvii-xviii)⁴.

Si la economía de todo viaje implica una modificación del *oikós* que se deja atrás, los viajes decimonónicos de la literatura argentina inician, para David Viñas, una forma particular de esa economía: el modelo del viaje a Europa al cual sigue, al regreso, la publicación de un libro sobre esa travesía. Se trata, según Viñas, de una tradición nacional codificada por los viajes consagrorios que en el siglo XIX emprenden los escritores argentinos, sobre todo hacia París, ciudad en la que comienza *Cuaderno del delirio*. Es el “viaje bumerang”: “Se viaja a Europa para santificarse allá y volver consagrado (...). No interesa tanto ir porque se va para volver. El cielo reside allá, pero la verificación de la sacralidad se da aquí” (Viñas, 1964: 46-47)⁵. No parece forzado incluir este libro de Carella en esa tradición de literatura de viaje, sobre todo porque él mismo propone su lectura en conexión con otros textos (y explota, como veremos, ese procedimiento): “Pues nada ha sido creado” —escribe Carella— “y la literatura procede constantemente de otra literatura” (1959: 55).

⁴ La traducción nos pertenece. El subrayado es del original.

⁵ Un tipo de viaje similar a Europa puede encontrarse, por supuesto, en escritores de otros países latinoamericanos (cfr. Colombi, 2004).

Una lectura rápida del argumento de *Cuaderno del delirio* y de su recepción permitiría adscribir el libro a este género. Resulta ser, de hecho, el libro de Carella que mejor recepción tuvo. Recibió elogiosas reseñas críticas de escritores como Alicia Jurado en *Sur* (1960) y Joaquín Giannuzzi en la revista *Ficción* (1960). Mereció la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (un premio significativo en relación con su lugar en tanto escritor *argentino*). Es un punto decisivo, si no en la consagración en términos de Viñas, en la figuración de Carella como escritor frente a la comunidad literaria de su época, que se piensa en correspondencia con la nación: esa comunidad que se imagina a sí misma soberana y limitada, y que se construye sobre una ficción de origen que la organiza y le provee una homogeneidad de la que naturalmente carece (Anderson, 1993; Balibar, 1991). *Oikós* y nación coinciden en este punto en la medida en que Carella, al finalizar su travesía, regresa al punto de partida y capitaliza el viaje inscribiéndose en una tradición literaria nacional. Por supuesto, habiendo escrito ya sobre el tango y el sainete, esa tradición cultural no le era del todo ajena.

Pero esta lectura merece ser matizada. Nuestra hipótesis es que en este libro, el delirio aparece como una ficción que, aunque controlada por el autor, desestabiliza esta concepción del viaje codificada en términos de ganancia o pérdida. En este sentido, el delirio afecta incluso la posibilidad de pensar la nación como punto de partida y de retorno. En cambio, al emerger la homosexualidad en el contexto de la ficción del delirio (a través de distintas estrategias retóricas), debemos pensar en nuevas articulaciones comunitarias –aun paradójicas– que incluyan aquello que la nación dejaba necesariamente fuera.

En viaje

En realidad, muy pocas de las páginas de *Cuaderno del delirio* transcurren en Europa. El libro comienza en París el día que Carella está ya planeando su regreso, señalando ese *oikós* en función del cual se organizaría el viaje: “No lamento irme. He agotado esta experiencia” (Carella, 1959: 9), declara en la primera entrada del diario de viaje, fechada el martes 4 de diciembre de 1956. “París es la ciudad de la sorpresa, pero también de la rutina” (1959: 11); “lo artificial se ha transformado aquí en lo natural” (1959: 12), agrega, con desdén. Luego será contundente: “Francia tiene una ventaja: todos creen en la libertad, la igualdad y fraternidad y nadie piensa en las colonias” (1959: 28). O irá contra Roma: “Tiene un invisible fondo malvado y es la peor de las maldades: la impune” (1959: 82). Puede leerse ahí, más que un agotamiento personal de Carella, un agotamiento de Europa como fuente de conocimiento y consagración⁶.

⁶ De todas maneras, durante el viaje en barco, Carella recuerda su estadía en Europa y por momentos se siente maravillado por el Viejo Continente. Sin embargo, lo que realmente lo

Enseguida, apenas termina de hacer sus valijas para salir de allí a España, desde donde se embarcará a Buenos Aires, lo ataca la fiebre. Esa fiebre será la que lo haga delirar durante todo el viaje en tren de París a Barcelona y, luego, durante la mayor parte de los días que dura el viaje en barco hasta Argentina. De manera que lo que leemos a partir de allí y hasta que la fiebre culmina son breves historias, cuadros y reflexiones yuxtapuestos por el delirio febril de Carella. Recuerdos de momentos de su estadía en Europa, de su infancia, consideraciones sobre literatura, diálogos (imaginarios o no) con los demás pasajeros del barco; todo se mezcla a partir de las primeras páginas. El libro postula su economía del viaje específica, en relación con aquella tradición nacional, en estos términos: lo que se narra es solo el viaje de retorno al *oikós*, que, en todo caso, se verá afectado por las sensaciones y los pensamientos que produzca en el viajero la fiebre.

“Alcanzo un estado de ingravidez, casi de éxtasis; lo produce la fiebre. No siento mi cuerpo” (Carella, 1959: 21), señala a modo de explicación a por qué su prosa parece también afectada por esa indistinción, sin que pueda diferenciarse en ella el peso de lo relevante y lo superfluo. Y luego sigue:

¿Duermo? ¿Deliro? ¿Descanso? ¿Cómo averiguarlo si no estoy en mí? ¿Es esto lo que llaman reposo? ¿Quién lo sabe? No yo, por cierto. Solo sé que estoy en un lecho y que he perdido toda noción de gravedad. ¿Vuelo? ¿Sueño? ¿Quién lo sabe? (Carella, 1959: 28).

La fiebre no debería ser vista como un mero obstáculo para la percepción del mundo tal como es. Como señala Joaquín Giannuzi en su reseña del libro: “El delirio, pues, del mismo modo que el estado de éxtasis, constituye una fuente, una forma de conocimiento tan válida como la razón” (Giannuzi, 1960: 125). También para Alicia Jurado es la fiebre la que “magnifica las sensaciones y deforma el mundo exterior”, dando como resultado un libro, paradójicamente, de “singular lucidez intelectual” (Jurado, 1960: 65).

El delirio febril será incluso concebido por el propio Carella como una nueva forma de salud. Escribe: “Curar es salir de sí mismo. La perfecta salud es estar fuera de sí mismo, en éxtasis” (Carella, 1959: 132). Viñas señalaba que, en efecto, un punto fundamental del viaje bumerang a Europa era el momento del éxtasis. Pero ese éxtasis se producía “ante los cuadros, antes las esculturas, ante lo

impresionan son los detalles pequeños y vivientes. Escribe, por ejemplo: “El Foro es el símbolo de un poderoso imperio. Ahora sobre estas venerables piedras, el sol cae a pico y enciende la sed. Ocultas en las copas cantan, dichosas, las cigarras. Yo no sabía que fueran cigarras. Me siento envuelto en un rumor moderado, viviente” (Carella, 1959: 92). Viñas (1973) puntualiza ese agotamiento con *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicada en 1963. Desde entonces, para Viñas el viaje de los escritores latinoamericanos irá reorientándose hacia el interior mismo de América Latina. Carella y su viaje a Brasil, desde ya, no son ajenos a esa ruptura.

verdaderamente artístico" (1964: 48). Ciertas evocaciones exaltadas se observarán aquí también respecto a Europa, pero en el viaje de Carella el verdadero éxtasis se alcanza gracias al efecto de una afección física que borrona los límites de la realidad.

Por un lado, nos interesa entonces destacar esa indistinción entre conciencia, cuerpo y mundo exterior que el delirio produce en Carella, y que él mismo equipara a un estado de éxtasis. Como se dijo al comienzo, el estado febril y el éxtasis reaparecerían por vía de los contactos sexuales con otros hombres que se multiplican en la escritura de *Orgia*, provocando una fuerte adherencia del cuerpo de Carella al medio que lo rodea. Y por otro lado, nos interesa señalar, en línea con nuestra hipótesis, las tensiones que se dejan leer entre la postulación del delirio como un tipo de viaje (y de escritura) que problematiza la existencia de un *oikós* y los límites que el mismo texto establece frente a ese tipo de experiencia.

En efecto, la fiebre, ese "estar fuera de sí", parece amenazar la existencia misma del *oikós*, en la medida en que podría poner en marcha un tipo de viaje que no puede ser domesticado (delimitado) y que llegaría a poner en cuestión la posibilidad misma de la escritura. Dice Carella: "Pensar es replegarse sobre sí mismo. El pensamiento debe ser lento, claro, preciso, metódico. El delirio tiene alas, impulsa por senderos zigzagueantes que se iluminan y oscurecen (...). ¿Escribir? ¿Qué?" (Carella, 1959: 18). La fiebre conduce a Carella hacia un proceso de desidentificación en el que se ponen en marcha fuerzas pre-subjetivas: "Me arrastran; yo cedo" (1959: 23). El viajero, en fin, se diluye: "Tulio, en latín, significa manantial de agua, cascada. Oigo cómo se despeña el líquido sonoro entre arcoíris (...)" (1959: 23).

Y sin embargo, el texto fija límites precisos para ese delirio. Comienza, como dijimos, el 5 de diciembre de 1956. A partir de allí desaparecen las fechas de las entradas, durante la mayor parte del libro, hasta que, de repente, vuelven a aparecer: "Viernes 14. De pronto descubro que los días se suceden ordenadamente. Hoy es viernes 14. Ayer fue jueves 13. El mundo sigue su marcha" (Carella, 1959: 133), leemos. Si por un momento el delirio parece estar a punto de provocar la ruptura de la obra, su ausencia⁷, enseguida ese vacío es repuesto por límites bien marcados que permiten pensar el delirio en otro sentido: "Desde ahora, mi único trabajo será copiar, ordenar y pulir la obra del delirio, cuyos arabescos empiezan" (1959: 14), anota Carella cuando comienza a sentir que la fiebre sube.

Ese orden pulido que Carella termina por dar al delirio puede leerse en esos límites precisos y en la escena de escritura que, como vimos, lo inaugura. Y además, por

⁷ Ese sería el efecto de la locura, según Foucault: "La locura es absoluta ruptura de la obra; forma el momento constitutivo de una abolición, que funda en el tiempo la verdad de la obra" (1998: 302).

supuesto, en la distancia temporal que separa el viaje de la publicación del libro (de 1956 a 1959). Alicia Jurado, en la reseña que ya citamos, lo dice claramente, al señalar que el libro participa solo de una “presunta incoherencia” (Jurado, 1960: 65). El delirio, podríamos decir, es una ficción calculada, pero solo si tomamos el concepto de ficción en un sentido distinto al de la mera simulación: “La ficción en general no es la historia bella o la mentira vil que se oponen a la realidad o pretenden hacerse pasar por tal. La primera acepción de *ingere* no es ‘fingir’ sino ‘forjar’”, escribe Rancière (2005: 182). Es que la fuerza de lo real, como señala Badiou (2003), solo puede circular por la forma de una ficción, que la forja. Esa energía desestabilizante es la que pretendemos rastrear en esta ficción del delirio.

Delirio y homosexualidad

¿Qué ocurre, entonces, cuando Carella se adentra en estos “senderos zigzagueantes”? Querríamos detenernos ahora en un momento puntual del texto. Se da, precisamente, cerca del inicio, cuando la fiebre comienza a actuar sobre el narrador y sus ideas empiezan a perder, en apariencia al menos, ilación lógica, justo después de haber abordado el barco que lo llevará de regreso a Buenos Aires. Conviene citar el fragmento en toda su extensión:

Me veo en la plaza Rodríguez Peña, hace muchos años. Estoy en un banco, con una muchacha. Siento que un par de ojos se han detenido inquisitorialmente en nosotros. Esos ojos sospechan que nos hemos besado, aprovechando la penumbra del lugar. Esperan la oportunidad de sorprendernos –porque es inútil repetirlo: el amor se considera cosa inmoral en mi país. Yo intuyo la amenaza, e intento disipar la atmósfera densa creada por los besos. Le digo: “Don Segundo Sombra. Si alguien nos interroga, debemos contestar que hablábamos del complejo homosexual del gaucho. El protagonista, que habla en primera persona, está enamorado del resero. El hecho no es imposible, puesto que, aun sin saberlo, todo el mundo tiene complejos. A veces permanecen en el subconsciente toda la vida. Otras veces afloran y entonces hay que afrontar la tremenda verdad, retrocediendo o avanzando. No hay que oponerse...” (Carella, 1959: 42).

Aunque la homosexualidad solo pueda ingresar aquí negativamente, como “complejo”, Carella, de repente y sin excusa alguna más que el delirio febril, introduce el asunto en el centro del canon literario argentino. Y al hacerlo deja expuesto, en palabras de Rancière (2011), el régimen de distribución de lo visible y lo invisible que siempre implica toda forma comunitaria: lo que esos ojos anónimos deciden ver u ocultar.

Molloy (2012) ha sostenido que en los discursos nacionalistas de fines del siglo XIX y principios del XX que moldearon la Argentina en tanto una comunidad imaginada y homogénea, toda mención a la homosexualidad remitía “de manera invariable a lo no-nacional” (2012: 32). Había una preocupación evidente y constatable textualmente

en los discursos técnicos de los incipientes estados-nación, discursos manejados por esos años en toda América Latina por psiquiatras, sociólogos, hombres de derecho y, sí, inspectores de policía que intentaban definir, clasificar y analizar la desviación sexual “extranjera” como una de las enfermedades traídas por la inmigración (Molloy, 2012: 33).

De manera que en la cita de Carella, el delirio permite echar luz sobre la oscuridad bajo la cual se había sepultado a la homosexualidad en la formación de una cultura nacional –“mi país”–.

En este punto, es imposible soslayar la importancia de *Don Segundo Sombra*, cuyo lugar en el canon es, en ese momento, incuestionable. En el mismo número de *Sur* de marzo 1960 en que Alicia Jurado comentaba *Cuaderno del delirio*, unas pocas páginas antes, Jaime Rest dedicaba un artículo a la bibliografía reciente que se había producido sobre el autor de *Don Segundo Sombra*, bajo el título “Presencia de Güiraldes”. Leemos allí:

Cuando una obra logra casi identificarse con su autor y aun emanciparse de él, o cuando un personaje novelesco adquiere perfiles casi autónomos (...) el creador ha descubierto, mediante un símbolo adecuado, cierta verdad esencial que los hombres ansiaban ver expresada (...) (Rest, 1960: 56).

Esa verdad esencial a la que Rest se refiere probablemente sea la conexión profunda entre el hombre y la tierra en relación con la cual se ha leído la obra de Güiraldes. Pero la lectura de Carella presiona sobre aquello que en la conformación de una cultura nacional ha sido borrado. En este fragmento de *Cuaderno del delirio* asoma, así, más allá de la referencia puntual a la obra de Güiraldes, toda una tradición que está en el centro de la formación cultural argentina (la tradición gauchesca) y que, ahora, a la luz de esta nueva lectura crítica de Carella, adquiere matices nuevos que incluso la cuestionan.

Balibar (1991) sostiene que un Estado nacional siempre se forma expulsando de sí otras formas comunitarias. En el caso argentino esto es claro en relación con el

exterminio que implicó a fines del siglo XIX la Campaña del Desierto⁸. Pero además, puede pensarse en relación con la exclusión de la homosexualidad de los discursos nacionales, de acuerdo con la hipótesis de Sylvia Molloy que presentamos antes. En este sentido, se trataría de la invisibilización de un tipo de comunidad paradójica, pues pone en juego un “nosotros” que, como en el fragmento mismo de Carella, solo puede ser concebido en torno a una marca peyorativa (un “complejo”). Didier Eribon lo conceptualiza de la siguiente manera:

El proceso de abyección y la vergüenza que entraña son estructuras que colectivizan, ya que inscriben en una misma categoría a los individuos marcados por un mismo estigma, y que a la vez individualizan, pues inducen a cada uno a detestarse (...). Así, los homosexuales constituyen (...) una comunidad, pero son entidades que se deshacen a medida que se elaboran: una comunidad imposible (2004: 314).

Al poner la homosexualidad en el eje de la relación entre los gauchos de *Don Segundo Sombra* (y, por extensión, en la tradición gauchesca en general), Carella coloca el problema de la imposibilidad de la comunidad en el centro mismo de la comunidad nacional; corroe ese *oikós* al que está regresando desde su interior. La ficción del delirio es la que habilita esta lectura de Güiraldes que no hace sino desmontar, en definitiva, otra ficción: la ficción de origen sobre la que siempre se erige una nación⁹.

Más adelante, en *Cuaderno del delirio*, aún en medio de esos recuerdos e imágenes que produce la fiebre, volverá a aparecer tematizada la tradición literaria. En una escala del barco, Carella transcribe dos versos de Horacio: “*O crudelis adhuc et Veneris numeribus potens / Insuperata tuae cum veniet pluma superbias*” (Carella, 1959: 47). Imagina que el poeta latino está a su lado y agrega: “Me mira con reproche y yo finjo pensar en el poema dedicado a Ligurino, que ha sido casi siempre traducido como dedicado a Ligurina” (1959: 47).

Los versos que cita pertenecen, en efecto, al poema décimo del libro cuarto de las *Odas* de Horacio, y dicen:

⁸ Garramuño (2004) sostiene que la hipótesis de Balibar explica la violencia con la que los emergentes Estados nacionales latinoamericanos se enfrentaron a formas alternativas de comunidades, y puede leerse, para el caso brasileño, en un texto como *Los sertones*, de Euclides da Cunha. Rodríguez (2010) analiza con detalle el caso argentino.

⁹ Si hoy ya se han efectuado lecturas del libro de Güiraldes abiertamente bajo esa óptica (cfr. Foster, 1994; Melo, 2011, por ejemplo), para 1959 esa lectura no puede ser sino provocativa. 1959 es, de hecho, el año en que Carlos Correas publica su cuento “La narración de la historia”, por el que sería condenado a seis meses de prisión en suspenso.

¡Oh tú, hasta ahora cruel, en medio del poder
que los dones de Venus te otorgan!
Cuando un invierno inesperado llegue
sobre tu orgullo, y caigan esos rizos
que ahora revolotean sobre tus hombros;
cuando se apague ese color,
más encendido que el de la rosa roja,
y se vuelva áspera la cara de Ligurino,
dirás todas las veces que lo veas
al otro, en el espejo:
“¡Ay! Mi espíritu de hoy,
¿por qué no me animó cuando era niño?
¿O por qué no regresan aquellas tiernas
mejillas a este nuevo corazón mío?” (Horacio, 2005: IV, 1).

Pero no es el único poema que Horacio dedica a Ligurino. También le dedica el Proemio del Libro Cuarto. Allí, el poeta reprocha a Venus que, siendo ya mayor, vuelva a atacarlo, y le pide que en cambio esparza el amor entre los jóvenes. Sin embargo, sobre el final de la oda se ve presa él mismo de una pasión repentina por aquel muchacho orgulloso de rizos:

Pero, ¡ay!, ¿por qué, por qué, Ligurino,
corre una lágrima furtiva por mis mejillas?
¿Por qué un poco elegante silencio
paraliza mi lengua y mi elocuencia?
En mis nocturnos sueños imagino
que te tengo, que te persigo a ti,
que vuelas por la hierba del campo de Marte,
que te persigo a ti, cruel, por el agua inconstante (Horacio, 2005: IV, 10).

Tres años antes, en su ensayo *Tango. Mito y esencia* (1956), Carella había refutado con fuerza y sin dejar lugar a dudas a quienes sostenían que el tango había nacido como una danza practicada solo entre hombres. Para Carella, esa hipótesis –que sugería una fuerte carga homoerótica– era inadmisibles y fácilmente descartable. En esa ocasión había argumentado:

Se proporciona la información siguiente: el tango es bailado por hombres solamente. Una fotografía de *Caras y Caretas* (1903) parece ilustrar el dato. Lo corrobora Borges, para quien el tango era cielo de varones nomás, como la visteadá; y se apoya en los versos de Carriego: “Porque al compás de un tango que es *La Morocha* lucen ágiles cortes dos orilleros”. El plural “orilleros”, como todo plural, no dificulta la admisión de lo femenino. En cuanto a las fotografías

son, simplemente, una exhibición de figuras del tango, proporcionada por un órgano periodístico en el que el tango interesa como novedad. La misma revista publica fotografías en las que puede verse figuras del tango bailado por un hombre y una mujer. Aún hoy es frecuente que un bailarín avezado enseñe a un compañero sin experiencia los pasos de baile (Carella, 1966: 38).

En cambio, en *Cuaderno del delirio*, al recordar estos versos de Horacio, Carella refuta (aunque tácitamente) las traducciones fóbicas que cambian el referente masculino por el femenino. Son traducciones, en definitiva, definidas por el mismo pánico homosexual (Kosofsky Sedgwick, 1990) que alentaba su argumentación sobre el nacimiento del tango como danza. Como si la mención explícita a la homosexualidad hubiese producido un repliegue inmediato, la referencia ahora es velada, pero permanece allí, impregnando el delirio. Al no ser calificada negativamente como complejo, entonces debe volverse más sutil.

¿De qué ensoñaciones es presa Carella? Como Horacio, ve en ellas a un hombre. Escribe:

Ha llegado Federico García Lorca. Me conduce de la mano por los corredores del hotel, que se alargan a medida que caminamos.

–No estás muerto, Federico.

–Si no estoy muerto, ¿cómo he llegado?

–La gloria te permite estas travesuras.

–Aprisa, que amanece.

Sábanas de hilo, veladores tristes, el goterón acompasado y la junta de poetas que se reunirá en un metro cúbico de rimas. Los corredores del hotel malignamente se alargan y abren las luces para mirarnos (Carella, 1959: 59).

Apenas después dirá: “Habría que inocular la fiebre a los olvidadizos. Produce una remoción de recuerdos inesperada” (Carella, 1959: 59). ¿También esto es un recuerdo? Muchos años después, en *Orgia*, Carella escribe: “Recuerdo a Federico tal como lo conocí” (1968: 137). ¿Habría tenido lugar la escena en el Hotel Castelar, donde García Lorca se alojó durante su estadía en Buenos Aires, en 1933? ¿O se trata de otra fantasía febril, como en la que Carella hablaba con Horacio?

En todo caso, otra vez se disputan la escena la luz y la oscuridad, como en la plaza en que Carella enunciaba su hipótesis sobre *Don Segundo Sombra*. Pero esta vez la pareja está compuesta por dos hombres, no por un hombre y una mujer. Y la oscuridad es, antes que sede de ojos amenazantes, cómplice. “Aprisa, que amanece”, dice Lorca en el diálogo: prefiere la noche. Esta vez los ojos censores se encuentran en las luces que se encienden para descubrirlos en esos

pasillos que, al alargarse, no dejan que los hombres lleguen adonde se dirigen –el cuarto, acaso, con sus sábanas de hilo y veladores tristes–. La escena tiene, como la alusión a Horacio, algo de reserva. Presenta toda una serie de indicios que sugieren lo que no se pronuncia: los corredores del hotel, la noche, las travesuras que permite la gloria, la noche, las sábanas. Apela a una “retórica del secreto abierto” (Balderston, 2004: 19) en la que se multiplican los signos de una revelación que no termina de producirse. Como antes sucedía con los gauchos de Güiraldes o con Horacio y Ligurino, ahora es Carella uno de los dos hombres de la pareja unida por ese lazo más o menos solapado, un vínculo que no funda una nación que se imagina esencialmente inmutable, sino una comunidad imposible: un *oikós* que se deshace y se elabora todo el tiempo.

Viajar o huir

En los momentos en que, sumido en la fiebre, Carella recupera la lucidez y debe interactuar con el personal médico del barco, reaparece el *oikós* bajo la forma de la esposa y el país al que está regresando. “–Usted tiene asma –me dice por la disnea. –La que tiene asma es una tía de mi mujer –contesto. No se ríe” (Carella, 1959: 71); “–¿Casado o soltero? –me pregunta Polichinela [el enfermero]. – Casado” (1959: 83). O bajo la forma de otros afectos, como su sobrina, antes de embarcarse: “Mañana podré ir al consulado argentino a buscar correspondencia, compraré la muñeca para Elisita y otros regalos” (1959: 30).

Pero acaso tampoco el *oikós* sea inmutable; tal vez incluso a su regreso lo encuentre convertido en ruinas. En medio del delirio recuerda los bombardeos en la Plaza de Mayo del 16 de junio de 1955:

Quando vuelvo la cabeza no puedo ver la Plaza de Mayo ni sus alrededores. Lo impide una polvoreda rojiza de la que brotan individuos aterrados. (...) El pavimento, las paredes, el aire vibran en respuesta al estallido de las bombas (...) Perdón: he vuelto al 16” (Carella, 1959: 104).

Y luego visita en su recuerdo las ruinas de las Iglesias, tras la quema del mismo día: “He aquí que no han derruido las iglesias, sino mi fe. Es toda mi vida la que ardió junto con los templos (...). Yo también estoy en ruinas” (Carella, 1959: 107).

En la introducción de *Tango. Mito y esencia*, Carella imaginaba un futuro de ciencia ficción en el que una catástrofe desconocida había destruido la Argentina y sepultado bajo sus ruinas los orígenes del tango. En ese futuro imaginario, lejano en miles de años, una raza de alienígenas investigaba las causas de la desaparición del país y sus habitantes: “Corre el año Z942AX. Un grupo de

Omnipotentes aprovecha las vacaciones del mes Secreto para dedicarse a trabajos de arqueología. Después de resolver engorrosos cálculos logran determinar aproximadamente el paraje donde la tradición y la leyenda ubican a Buenos Aires" (Carella, 1966: 5).

Ahora, Carella vuelve a situar la ciudad de Buenos Aires bajo la imaginación de la catástrofe, pero con una diferencia crucial: esta vez, su propia vida está inevitablemente unida al destino de ruina de la nación¹⁰. Es que *oikós* y sujeto viajero son, en realidad, una misma cosa: aquello que debe permanecer inmutable, al menos en algún sentido, es el sujeto que se traslada y que lleva consigo ese lugar desde el que partió y en función del cual se miden las pérdidas o ganancias del viaje. Carella, en su delirio (aunque controlado), parece por momentos estar embarcado en un tipo de viaje diferente, incluso inmóvil: una verdadera línea de fuga que lo aleja irremediabilmente del punto de partida y de sí mismo, envuelto en un proceso de desidentificación permanente. Un viaje en el que lo extranjero no está situado fuera de sí, sino en el centro mismo de lo que se supone propio. Ya no es un viaje que puede medirse en términos de pérdida o ganancia, porque no existe punto fijo que haga de referencia. Más que un viaje sería, en términos de Deleuze, una huida en la que el yo entra en un flujo de devenires:

Huir no es exactamente viajar, ni tan siquiera moverse. Primero, porque hay viajes a la francesa, demasiado históricos y culturales, demasiado organizados, en los que uno se contenta con transportar su "yo". Segundo, porque las fugas pueden hacerse sobre el terreno, en un viaje inmóvil (Deleuze y Parnet, 1980: 46-47).

Una vez que la fiebre cede, vuelve el orden sucesivo de los días numerados. El buque se acerca a la Argentina. Antes pasará por Río de Janeiro, donde Carella bajará y sentirá de nuevo que lo ataque la enfermedad. Pero esta vez, a diferencia de lo que sucedía antes en el barco y lo que sucederá pocos años después también en Brasil, no se deja llevar por la sensación física que lo invade: "He confiado mucho en mis fuerzas. Vuelvo al puerto" (Carella, 1959: 164), escribe en cambio. El lunes 24 de diciembre llega a Buenos Aires y el libro enfatiza, entonces, el regreso al punto de partida: "Pienso en los afectos que me esperan" (1959: 172).

Y sin embargo, luego terminamos leyendo al final del libro: "Y ese es otro delirio y otra sed. Pero es, también otra historia" (Carella, 1959: 172). ¿Cuánto ha afectado el delirio al viajero? ¿Cuán fuertes eran los límites que la escritura demarcaba a

¹⁰ Para Ludmer (2010) lo que las modernizaciones forzadas y las dictaduras ponen de relieve en América Latina es, precisamente, la imposibilidad de pensar por separado un tiempo de lo público y un tiempo de lo privado. Sobre la imaginación de la catástrofe como una de las modulaciones posibles de la imaginación en el siglo XX, cfr. Link (2009).

su alrededor? Carella no fija el libro en Buenos Aires al fecharlo: “En el Río de la Plata, 1956”, escribe (Carella, 1959: 172). Todavía está en el barco, que se mueve por aguas inconstantes como aquellas por las que huía Ligurino de Horacio, en sus sueños. Y agrega, como epígrafe final, otra cita latina, esta vez de la *Eneida*: “*Fato profugus*”: Como Eneas, también Carella parece estar huyendo de un *oikós* que se derrumba.

Fuentes

Carella, Tulio (1959), *Cuaderno del delirio*, Buenos Aires, Goyanarte.

----- (1966), *Tango. Mito y esencia*, Buenos Aires, CEAL.

----- (2011), *Orgia*, San Pablo, Ópera Prima, [traducción de Hermilo Borba Filho].

Horacio (2005), *Odas*, Buenos Aires, Losada, [traducción de Alejandro Bekes].

Bibliografía referida

Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, [traducción de Eduardo L. Suárez].

Badiou, Alain (2003), *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, [traducción de Horacio Pons].

Balibar, Étienne (1991), “The Nation Form. History and Ideology”, en Balibar, Etienne y Wallerstein, Immanuel (eds.), *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*, London-New York, Verso.

Balderston, Daniel (2004), *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Colombi, Beatriz (2004), *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Deleuze, Gilles y Parnet, Claire (1980), *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, [traducción de José Vázquez].

Eribon, Didier (2004), *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*, Barcelona, Anagrama, [traducción de Jaime Zulaika].

Foster, William (1994), *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, Westport, Greenwood Press.

Foucault, Michel (1998), *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, [traducción de Juan José Utrilla].

Garramuño, Florencia (2004), *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Giannuzzi, Joaquín (1960), "Cuaderno del delirio", *Ficción*, n° 23, pp. 125-126.

Jurado, Alicia (1960), "Cuaderno del delirio", *Sur*, n° 263, pp. 64-65.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1990), *Epistemology of the Closet*, Los Ángeles, University of California Press.

Link, Daniel (2009), *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

Ludmer, Josefina (2010), *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Melo, Adrián (2011), *Historia de la literatura gay en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Lea.

Mertehikian, Lucas (2014), "Imágenes del yo y escritura en Tulio Carella", *Revista Landa*, vol. 2, n° 2, pp. 3-26.

Molloy, Sylvia (2012), *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Perlongher, Néstor (1987), *O Negócio do Michê. A prostituição viril*, San Pablo, Editora Brasiliense.

Rancière, Jacques (2005), *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, [traducción de Carles Roche].

----- (2011), *Política de la literatura*, Buenos Aires, Zorzal, [traducción de Cecilia González].

Rest, Jaime (1960), "Presencia de Güiraldes", *Sur*, n° 263, pp. 54-58.

Rodríguez, Fermín (2010), *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Sebreli, Juan José (1997), *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana.

Trevisan, João Silverio (2011), *Devassos no paraíso. A homosexualidade no Brasil. Da colônia à atualidade*, San Pablo, Récord.