

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(EDITORES)

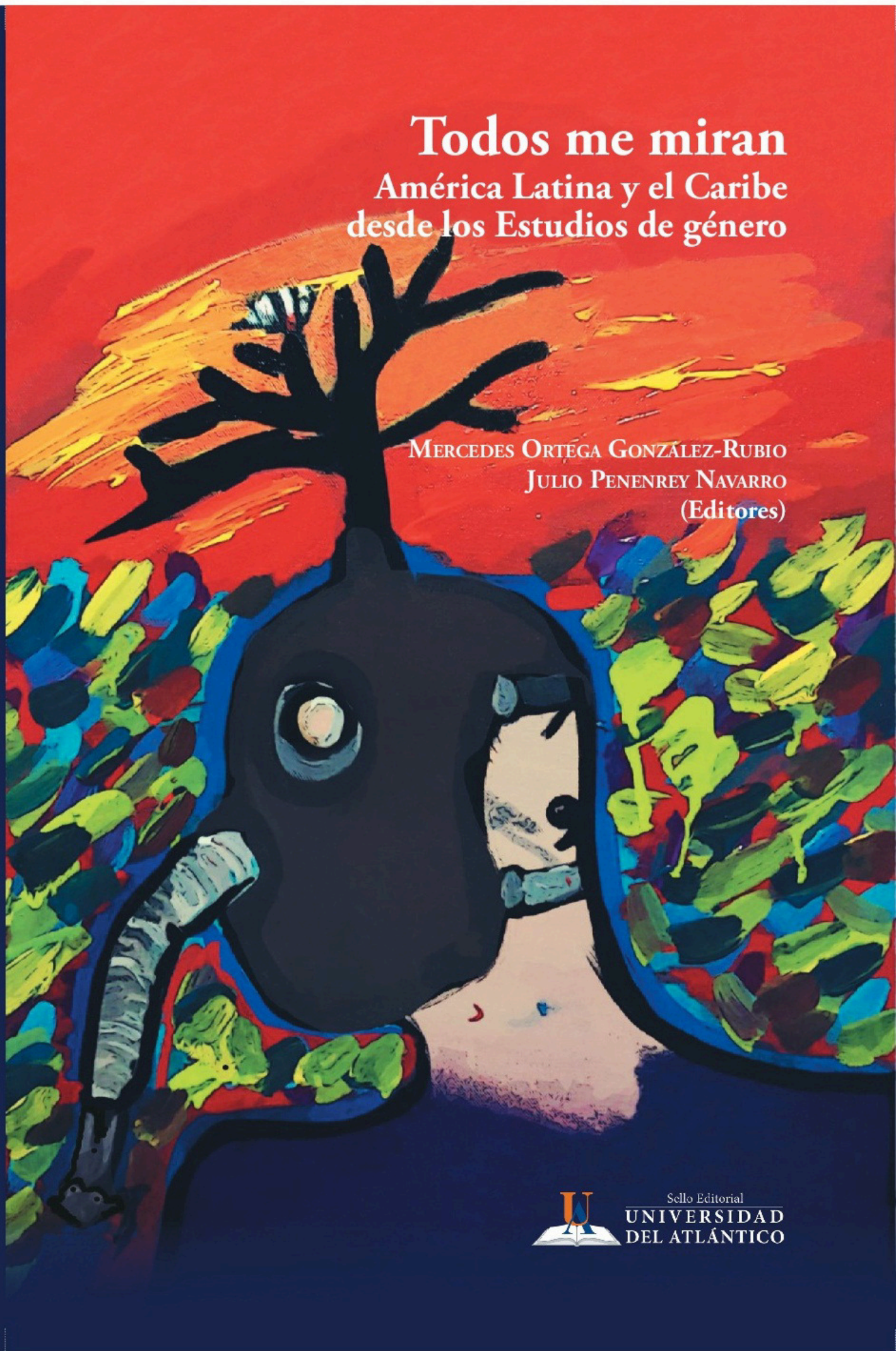
Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(Editores)



Sello Editorial
UNIVERSIDAD
DEL ATLÁNTICO



Todos me miran
América Latina y el Caribe
desde los Estudios de género

Todos me miran

América Latina y el Caribe desde los Estudios de género

MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO
JULIO PENENREY NAVARRO
(Editores)

 **Universidad
del Atlántico**

Barranquilla, 2017

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas

Ortega González-Rubio, Mercedes; Penenrey Navarro, Julio César.
Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género. / Mercedes Ortega González-Rubio; Julio César Penenrey Navarro (Comps.). – 1ª ed. - Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2017.

396 p. : ilustraciones, fotos en blanco y negro.

Bibliografía
ISBN 978-958-8742-87-8

1. Identidad de Género 2. Sociología del Hombre 3. Manifestaciones Socioculturales I. Ortega González-Rubio, Mercedes., comp. II. Penenrey Navarro, Julio César., comp. Tít..

CDD: 21.

305.3 T639

Título del libro: Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género.

Compiladores: Mercedes Ortega González-Rubio; Julio César Penenrey Navarro.

Autores: Michèle Soriano, Diego Falconí Trávez, Thérèse Courau, Sergio Coto-Rivel, Alexander Chaparro Silva, Jorge Luis Peralta, Julio Penenrey Navarro, Marilyn Rivera, Hugo Buitrago Carvajal, Danny González Cueto, Mar Estela Ortega González-Rubio, Mercedes Ortega González-Rubio, Pauline Berlage, Aina Pérez Fontdevila, Laura Ruiz Montes, Francly L. Moreno Herrera, Alexa Cuesta Flórez.

©Universidad del Atlántico, 2017.

Edición:

Sello Editorial Universidad del Atlántico

Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)

www.uniatlantico.edu.co

publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co

Diseño y diagramación: Julián Hernández – Taller de Diseño, director@julianhernandez.co

Ilustraciones: Nico Rueda, Barranquilla, 1990.

Estudiante de Comunicación social y Filosofía y humanidades en la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia). Ganador del 3er puesto del II Salón de jóvenes artistas Uninorte con su obra “El tema de nuestro tiempo”. Nico transita por el arte y se busca en él. Le interesan la poesía y las artes plásticas y audiovisuales. Se ubica a sí mismo entre el postexpresionismo y realismo espontaneo, sin estar en ninguno de los dos. Actualmente se encuentra vinculado a un proyecto de investigación sobre derechos de la tierra.

Impresión:

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Bogotá, Colombia

Tiraje: 300 ejemplares

Barranquilla (Colombia), 2017

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores.

Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

Tabla de contenido

Introducción 7

Mercedes Ortega González-Rubio
Julio Penenrey Navarro

Sexualidades transgresoras e identidades queer

Incestuosxs en Cristina Peri Rossi y Albertina Carri 13

Michèle Soriano

Hansel/Hedwig, la Casa Emplayada y el entundamiento.

Transculturaciones y decolonialidades literarias

queer, cuir, cuy(r) en América Latina 39

Diego Falconí Trávez

Queer *trash* argentino, euforia de género y contra-epistemología de la jovialidad 61

Thérèse Courau

Decir la diferencia. Violencias de género y representaciones literarias en Centroamérica 83

Sergio Coto-Rivel

“Poder ser nosotros mismos”. Fiesta, performance y políticas identitarias en el Carnaval gay de Barranquilla 101

Alexander Chaparro Silva

Masculinidades: Permanencias y rupturas

Espacio y homoerotismo en *Los invertidos* (1914) de José González Castillo 123

Jorge Luis Peralta

Masculinidades y descentralización en <i>Bachata del ángel caído</i> y <i>Carnaval de Sodoma</i>, de Pedro Antonio Valdez	151
Julio Penenrey Navarro	
El patriarcado y la figura del padre en los cuentos de Luis Negrón y Ricardo Santana Ortiz	177
Marilyn Rivera	
<i>Tríptico cereteano</i> de Raúl Gómez Jattin: Entre el paisaje, la niñez, las mujeres y la homosexualidad de pueblo	201
Hugo Buitrago Carvajal	
Transformismo, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla	225
Danny González Cueto	

Cuerpo, autoría y género

Shakira como tecnología de género: Representaciones de la identidad femenina	239
Mar Estela Ortega González-Rubio Mercedes Ortega González-Rubio	
Cuando el <i>genre</i> se vuelve género: Juego de parodias en <i>Árbol de luna</i> de Juan Carlos Méndez Guédez	281
Pauline Berlage	
Paratopía y género en la construcción autorial de Clarice Lispector: De la “extranjera en la tierra” a la “madre de la humanidad”	307
Aina Pérez Fontdevila	
Siento, luego existo. Poder y límite del cuerpo negro femenino en tres novelas caribeñas	329
Laura Ruiz Montes	
<i>Ciclón</i> y decir lo innombrable. De la homosexualidad a la función crítica del escritor	347
Francy L. Moreno Herrera	
Visionarias: De lo visual y performático en el arte contemporáneo del Caribe colombiano	357
Alexa Cuesta Flórez	

Espacio y homoerotismo en *Los invertidos* (1914) de José González Castillo

JORGE LUIS PERALTA*

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA – CONICET, ARGENTINA

Los invertidos, obra teatral representada y publicada como libro en 1914, inaugura la representación explícita del deseo sexual y del vínculo afectivo entre varones en la literatura argentina y constituye, en este sentido, una pieza excepcional, no solo en el marco de la literatura del país, sino también en el contexto más amplio de la literatura escrita en español, a un lado y a otro del Atlántico¹. El presente artículo² propone un abordaje de las figuraciones del homoerotismo que aparecen en la obra, centrado específicamente en la dimensión espacial, es decir, atendiendo al modo en que se re/construyen literariamente los espacios de interacción entre varones de comienzos del siglo XX en la ciudad de Buenos Aires. No se trata de examinar en qué medida esos espacios representados se ajustan a sus posibles referencias empíricas, sino de analizar cómo significan, de qué manera afectan –o no– identidades y experiencias sexualmente disidentes y cómo se interrelacionan con un contexto histórico y sociocultural determinado.

* Jorge Luis Peralta (Buenos Aires, 1982). Profesor y Licenciado en Letras (Universidad Nacional de Cuyo, 2007 y 2008) y Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad Autónoma de Barcelona, 2013). Actualmente se desempeña como becario posdoctoral de Conicet en la Universidad Nacional de La Plata, con una investigación sobre las representaciones del homoerotismo en la literatura y cultura argentinas entre 1940 y 1970. Co-editó, junto con Rafael M. Mérida, los volúmenes *Las masculinidades en la Transición* (Egales, 2015) y *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España* (Biblos, 2015).

1 En su artículo sobre la emergencia de nuevos sujetos sexuales en la literatura latinoamericana durante el periodo que va de 1895 a 1938, Daniel Balderston (2009) incluyó, además de *Los invertidos*, *Bom-Crioulo* (1895) de Adolfo Caminha (Brasil); “El hombre que parecía un caballo” (1914) de Rafael Arévalo Martínez (Guatemala), *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924) de Augusto D’Halmar (Chile); *La vida manda* (1929) de Ofelia Rodríguez Acosta (Cuba); *El Ángel de Sodoma* (1929) de Alfonso Hernández Catá (Cuba) y *Hombres sin mujer* (1938) de Carlos Montenegro (Cuba), a los que cabría agregar *Por los caminos de Sodoma. Confesiones íntimas de un homosexual* (1933) de Sir Edgar Dixon (seudónimo del colombiano Bernardo Arias Trujillo), *Duque* (1934) del peruano José Diez Canseco y *Luxuria. La vida nocturna en Buenos Aires* (1936) del uruguayo Otto Miguel Cione.

2 Este trabajo forma parte del proyecto “Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México” (FEM2015-69863-P) del Ministerio de Economía y Competitividad de España y se ha desarrollado en el marco del “Grupo de investigación consolidado Creación y pensamiento de las mujeres” (2014 SGR 44).

El estudio consta de tres partes. En la primera, desarrollo brevemente el marco teórico en torno a lo que denomino “espacio homoerótico”, concepto que vertebra el análisis. En segundo lugar, presento, también brevemente, una reconstrucción del contexto en el que la obra fue escrita y representada, con el objetivo de constatar la hipótesis de que el autor no se propuso ofrecer un “reflejo” objetivo de los hombres que se relacionaban con otros hombres, sino que utilizó una parcela de esa realidad para ejercer una aguda crítica social contra figuras y ambientes de la burguesía que buscaba impugnar. En tercer lugar, analizo la representación de los dos espacios homoeróticos dominantes: la casa burguesa y la *garçonnière*,³ lugares de la norma y de la transgresión respectivamente. El juego entre estas espacialidades (y la alusión a otra, vinculada con las clases populares, pero no representada) proyecta un universo de disidencia muy alejado de las identidades “homosexuales” y “gais” que emergerían posteriormente, pero evidencia un conjunto de prácticas y (re)apropiaciones homoeróticas del espacio mucho antes de la consolidación de una subcultura homosexual en la metrópoli porteña, que se habría producido recién hacia mediados del siglo (Ben, 2009). Distanciándome de la crítica que considera *Los invertidos* una obra “homofóbica” (Salessi, 2000), pero también de quienes la postulan como queer *avant la lettre* (Trerotola, 2011), sugiero comprenderla como un ejemplo de crítica social que emplaza el “vicio homosexual” en los escenarios de la burguesía para desacreditarla, pero que al mismo tiempo visibiliza personalidades, espacios, prácticas y una sociabilidad “entre varones” específicas de ese contexto. La obra de González Castillo contribuyó a mostrar una realidad que tendía a permanecer excluida de la representación literaria, sentando así un antecedente insoslayable en una genealogía de textualidades disidentes en la literatura argentina e hispanoamericana.

Espacio(s) y homoerotismo(s)

Durante la década de 1970, las investigaciones de Michel Foucault y Henri Lefebvre propiciaron lo que se dio en llamar “giro espacial” (*spatial turn*), un cambio epistemológico que concedió centralidad a una categoría subordinada

3 Este término francés significa, de acuerdo con el diccionario *Larousse* (2008, s.v.), “pequeño apartamento de soltero, de persona sola”. En otros momentos de la obra, este espacio es definido como un *bulín*, palabra del lunfardo que designa un “aposento, cuarto, habitación” (Gobello, 1977, p.35).

hasta entonces al tiempo (Soja, 2009, p.183). La propuesta foucaultiana (2010) en torno de los espacios diferentes, las “heterotopías”, así como la noción de “espacio social” postulada por Lefebvre (1991), ejercieron una notable influencia en el campo de las Ciencias Sociales y proporcionaron valiosas herramientas teóricas para explorar los vínculos entre espacio y sexualidad. El creciente interés por incorporar esta dimensión a los estudios sobre el espacio se advierte en una serie de investigaciones pertenecientes a campos académicos multidisciplinares: geografía humana, sociología, antropología, arquitectura, historiografía, estudios feministas y teoría queer, entre otros. Las investigaciones sobre espacios “homosexuales”, “gais”, “lesbianos” o “queer” han proliferado en las últimas tres décadas, aunque como bien señala Gayle Rubin (2011, pp.310-311), la sociología y la etnografía se ocuparon desde fechas muy tempranas de las relaciones entre espacio urbano y poblaciones eróticas disidentes. Los trabajos pioneros de Robert Park (1999) y Louis Wirth (1968) en la Escuela de Chicago manifestaban ya un interés por espacialidades alternativas –o por usos alternativos del espacio– que se fue incrementando en forma paulatina, hasta que a mediados de la década de 1980, los estudios sobre género y sexualidad le dieron un impulso decisivo.

Estos desarrollos teóricos resultan muy productivos en el campo de la investigación literaria y cultural, en el que se suele privilegiar la cuestión de la identidad y sus diversas articulaciones ideológicas, soslayando el hecho de que, como sostiene Juan Antonio Suárez (2006) “el deseo tiene una puesta en escena, que surge de espacios sociales determinados y que también modifica los usos y significaciones de estos espacios.” (p.134). El análisis de los modos en que la literatura ha proyectado las regulaciones espaciales y sexuales debe contribuir, paralelamente, al esclarecimiento de la relación dinámica entre espacios vividos y representados. Siguiendo a Bertrand Westphal (2005, s.p.), no se trata de una relación unilateral sino de una “verdadera dialéctica (espacio-literatura-espacio) que implica que el espacio se transforma *a su vez* en función del texto que, anteriormente, lo había asimilado”⁴.

La noción de “espacio homoerótico” remite a un lugar re-apropiado y/o transformado por los sujetos a través de sus prácticas, muchas veces en abierta oposición al uso o significado original/“oficial”. Como señala José Miguel Cortés (2010) “son los usuarios de un espacio los que tienen capacidad de dotarlo de contenido (a veces, incluso contradictorio y diferente para el cual fue creado), pues el espacio tan solo existe en la medida que se utiliza o se

4 Salvo indicación, las traducciones de textos originales en otros idiomas pertenecen al autor.

experimenta” (p.150). La existencia de espacios homoeróticos dependería, entonces, de la actividad realizada por hombres que se relacionan con otros hombres en determinados enclaves, algunos de ellos particularmente propicios a sus intercambios. La elección del término “homoerótico” responde al hecho de que carece de las implicaciones identitarias de “homosexual” y “gay” y resulta mucho más adecuado contextual y lingüísticamente que “queer”.⁵ Posee, asimismo, mayor amplitud, porque define tanto los espacios de interacción específicos de hombres que se relacionan con otros hombres (parques, baños públicos, saunas), como los espacios que, por su homosociabilidad característica (gimnasios, cárceles, escuelas) favorecen la intimidad entre varones que no se identifican a sí mismos como “homosexuales” o “gais”.

Los espacios homoeróticos son heterotópicos en el sentido foucaultiano, es decir, lugares diferentes que impugnan y contradicen los espacios normativos, borrando, muchas veces, las fronteras entre lo público y lo privado (Foucault, 2010). Pueden entenderse, asimismo, como “espacios sociales” tal como los concibe Henri Lefebvre (1991), es decir, productos de la actividad humana. El filósofo francés postuló la existencia de tres dimensiones o procesos dialécticamente interconectados en la producción del espacio: las “prácticas espaciales”, las “representaciones del espacio” y los “espacios de representación”. Las prácticas espaciales remiten a una dimensión material, empírica: consisten en determinar cómo las actividades cotidianas de los seres humanos en locaciones específicas producen espacialidades también específicas (Lefebvre, 1991, p.38). Las representaciones del espacio concierne al orden del discurso: abarcan las definiciones y conceptualizaciones elaboradas desde diferentes disciplinas, especialmente el urbanismo, la arquitectura y la geografía. Se vinculan a los modelos espaciales dominantes en una sociedad determinada (p.49) y permiten, en consecuencia, identificar ideologías así como intentos de control y vigilancia. Los espacios de la representación, finalmente, implican el espacio directamente vivido a través de símbolos e imágenes asociados a él. Se trata del espacio de los habitantes y los usuarios, pero también de artistas y de algunos escritores y filósofos. En esta dimensión, se manifiesta el esfuerzo de la imaginación por apropiarse del espacio y transformarlo: un proceso, en definitiva, dirigido a conferirle significado (p.39).

5 De acuerdo con Félix Rodríguez González (2008, p.203), “homoerótico” designa “prácticas sexuales entre personas del mismo sexo que no suponen la construcción de una identidad determinada”. Se trata de una noción amplia y flexible que abarca diversas prácticas y relaciones entre personas del mismo sexo biológico.

La teoría general de Lefebvre (1991), acerca de la producción social del espacio podría trasladarse, específicamente, a la producción de espacios homoeróticos, asignando a cada una de las dimensiones o procesos interconectados que lo producen unos contenidos particulares: así, las prácticas espaciales (producción material) comprenderían las actividades –sociales y sexuales– de los sujetos en el espacio empírico; las representaciones del espacio (producción de conocimiento) involucrarían las diversas proyecciones de una espacialidad dominante heterosexual; finalmente, los espacios de representación (producción de significado) se localizarían en las obras literarias que, a partir de la experiencia cotidiana, se apropiarían, transformarían y re-significarían los espacios.

Luz Aurora Pimentel (2012, p.186) sostiene que incluso en calidad de escenario, el espacio representado nunca es “algo neutro o inocente”. A su juicio, las descripciones se organizan según modelos o esquemas de saber y de poder que predominan en una cultura dada. En este punto, la investigadora acude a la tríada conceptual de Lefebvre y sugiere que los espacios representados se transformarían en espacios de representación “en el momento en que los personajes o el propio narrador confrontan su estatus ideológico o de poder para dotarlo de nuevas atribuciones, nuevas significaciones y/o nuevas funciones” (p.186). La espacialidad dominante de una época y de un lugar determinado podría ser relativizada y transformada dentro de los espacios de representación de las obras literarias. Para valorar de qué manera se produce esa transformación, sería indispensable atender a las prácticas espaciales, cuya reconstrucción implicaría un análisis histórico-sociológico. En el caso específico de la representación de la espacialidad homoerótica en *Los invertidos* (1914) se trata de analizar, por consiguiente, las prácticas espaciales de los sujetos dentro de coordenadas espacio-temporales concretas (el Buenos Aires del 1900); los espacios representados dominantes y los espacios de representación que subvierten ese orden espacial, dado que es en ellos, siguiendo a Lefebvre, donde puede ocurrir una apropiación imaginativa del espacio a través de la experiencia de quienes lo habitan y utilizan.

La Buenos Aires “marica” de 1900

La emergencia de nuevas subjetividades sexuales en la ciudad de Buenos Aires entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX estuvo íntimamente ligada a una serie de cambios demográficos, económicos y sociales.

La transición de “gran aldea” a metrópoli, intensificada con la inmigración masiva que comenzó a ingresar al país desde 1880, modificó la fisonomía del espacio y de la población que lo habitaba. El hecho de que los inmigrantes fueran en su mayoría jóvenes varones tuvo consecuencias decisivas sobre las formas de sociabilidad homosocial –y homoerótica– que se desarrollaron, especialmente entre las clases populares (Salessi, 2000, p.250).

De acuerdo con Pablo Ben (2009, p.190), los hombres que se relacionaban sexualmente con otros hombres no constituían una subcultura con una identidad claramente delimitada, sino que formaban parte del submundo de delincuencia y prostitución característico de las primeras décadas del siglo. El historiador no se refiere a estos sujetos con el término científico “invertidos”, sino con el que ellos mismos utilizaban, “maricas”, aunque aclara que las “maricas” de aquella época eran muy diferentes de las actuales (Ben, 2009, 189).⁶ Se trataba, según explica, de un grupo específico con muchos conflictos internos, cuyos miembros eran reconocidos, principalmente, por adoptar modales, nombres y vestimenta femeninos, rasgo que ha llevado a algunos investigadores a referirse a ellos como “travestis” (Salessi, 2000, p.260; Sebreli, 1997, pp.290-291).

Las transgresiones genéricas de estas personalidades eran valoradas de modo muy diverso por las élites científicas y por la cultura plebeya. Para las primeras, las “maricas” eran anormales y constituían una amenaza al orden social; para la segunda, actuaban “como mujeres” porque rechazaban la *performance* genérica y sexual que definía el privilegiado estatus masculino. Causaban perplejidad y eran objeto de risa y escarnio, pero no se las consideraba un problema social. Mientras la cultura plebeya convivía con las “maricas” en el bajo fondo, los médicos y psiquiatras se empeñaban en explicar y clasificar sus comportamientos. Los informes que redactaron muestran la variedad de comportamientos, características y roles sexuales de los sujetos estudiados. Los intentos por establecer taxonomías claras fracasaban ante una compleja experiencia vital: “las maricas entremezclaban, superponían y confundían las categorías presuntamente fijas que habían inventado los sexólogos” (Salessi, 2000, p.270). En medio de una imprecisa y a veces contradictoria vorágine conceptual, se definían con cierta nitidez dos posibilidades

6 “El término *marica* ha sido usado a través del mundo hispanohablante por centurias, y es usado todavía hoy en referencia al hombre gay afeminado y a las personas transgénero. La popularidad del término a lo largo del tiempo podría ser malinterpretada si se la toma como evidencia de una identidad *marica* inalterada” (Ben, 2009, p.187). Aunque en algunos aspectos las “maricas” prefiguren a las “travestis”, el historiador no utiliza nunca este término, que recién comenzó a difundirse en Argentina a partir de 1970.

básicas: la inversión sexual congénita y la inversión sexual adquirida. Cada una de estas explicaciones se vinculaba a una clase social dada: los “invertidos congénitos” eran plebeyos, sobre todo inmigrantes; los que “adquirían” la inversión pertenecían a las clases altas (Sebreli, 1997, p.295).

El estudio de las relaciones sexuales y afectivas entre varones en este periodo presenta un aspecto particularmente problemático: las fuentes disponibles conciernen, casi en forma excluyente, a las “maricas” de las clases populares: “la escasez de fuentes que describan la vida de las ‘maricas’ de clase media y alta [...], impide conocer los obstáculos que enfrentaban cuando adoptaban esta identidad” (Ben, 2009, p.212). Aunque según se deduce de unos pocos casos aislados, las preferencias eróticas de miembros de las clases medias y altas no siempre se mantenían fuera del conocimiento público, resulta muy plausible la hipótesis de Sebreli (1997), de que “la homosexualidad aristocrática [...] era oculta, discreta, no se constituía en grupos separados. Formaba parte, más bien, de una suerte de bohemia chic, de *gommeuses* o dandis en la que homosexuales, lesbianas o bisexuales confraternizaban por igual con heterosexuales” (p.298). La pertenencia a una clase social privilegiada ofrecía ciertas ventajas –entre ellas, estar al margen de la vigilancia médico-psiquiátrica y policial– pero al mismo tiempo exigía respetar un rígido código de conducta. La desprejuiciada *performance* femenina de las “maricas” plebeyas no tenía cabida en ámbitos burgueses.

La reconstrucción de las “prácticas espaciales” de los hombres que se relacionaban con otros hombres en el Buenos Aires de las dos primeras décadas del siglo encuentra su mayor obstáculo en la ya mencionada escasez de testimonios en primera persona de miembros de las clases populares, como así también de fuentes documentales sobre la actividad homoerótica entre las clases altas. No obstante, los estudios historiográficos contribuyen a señalar algunos espacios paradigmáticos: colegios, internados y domicilios particulares en el caso de las “maricas” acomodadas; y espacios públicos, especialmente aquellos emplazados en torno a la zona del Bajo, en el caso de las “maricas” plebeyas. La idea de que espacios homosociales como el colegio o el internado devendrían homoeróticos a causa de las prácticas que algunos sujetos “corrompidos” extenderían entre sus pares mediante influencia directa e indirecta aparece con frecuencia en la literatura escrita por médicos y criminólogos a un lado y a otro del Atlántico, según constatan Salessi (2000, p.266) y Cleminson y Vázquez García (2011, p.131). Si bien carecemos de testimonios directos, es dable suponer que los colegios e internados favorecerían la actividad homoerótica en virtud de su homosociabilidad constitutiva.

En cuanto a los domicilios particulares, tampoco contamos con demasiadas referencias. Puede conjeturarse que el estatus económico y social habría otorgado a los hombres de las clases altas ciertos privilegios “espaciales”, eximiéndolos de buscar a sus compañeros sexuales en la esfera pública.

La situación era diferente entre las “maricas” de las clases populares. Los historiadores destacan la zona del Bajo, especialmente el llamado Paseo de Julio, como “región moral”⁷ donde estos sujetos coincidían con toda clase de marginales: prostitutas, delincuentes, lunfardos, inmigrantes. El circuito del “yiro” (término lunfardo que designa el ligue callejero) iba, según Bazán (2006), “desde la Casa Rosada, en donde se inauguró en 1903 la estatua de *Las Nereidas* de Lola Mora, hasta la calle del Temple, en donde estaba la Estación Central de Trenes” (p.97). Otro espacio crucial era la plaza Mazzini, definida como “refugio de pederastas pasivos” por Adolfo Batiz en su libro *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos* (1888). Ben (2009, pp.121-122) corrobora y amplía la información aportada por Bazán en torno de los espacios homoeróticos porteños a comienzos del siglo. Además del Paseo de Julio, menciona algunas áreas donde los hombres que mantenían relaciones con otros hombres se podían “ocultar” con mayor facilidad, como parques y terrenos baldíos ubicados en las afueras de la ciudad. Los urinarios fueron otro lugar famoso para la búsqueda de aventuras (homo)sexuales (Sebreli, 1997, p.347).

Resulta pertinente analizar *Los invertidos* a la luz del panorama histórico trazado, a fin de valorar el impacto y la significación de los espacios homoeróticos representados, tanto los que sirven de marco a la acción como aquellos únicamente aludidos en el diálogo. A través de estos últimos se infiere un complejo universo de disidencia sexual fuera de los estrechos límites de la espacialidad burguesa. La tensión entre un orden espacial que excluye la posibilidad del homoerotismo y las prácticas de re-apropiación y re-significación por parte de sujetos que no se avienen a ese orden puede leerse en los términos de la tríada conceptual de Lefebvre: así, algunas de las “prácticas espaciales” de las “maricas” de las primeras décadas del siglo son oblicuamente mencionadas, mientras que los “espacios representados” de la metrópoli porteña se transforman, eventualmente, en “espacios de representación” que subvierten y contradicen la norma imperante.

7 Park (1999, p.81) definió como “regiones morales” aquellos enclaves urbanos que congregaban a sujetos con “gustos y temperamentos” semejantes: “tales son, por ejemplo, las áreas de vicio que encontramos en la mayoría de ciudades. Una región moral no es necesariamente un lugar donde se reside: puede ser un simple lugar de cita, un sitio de encuentro o reunión”. A juicio de Park, las regiones morales serían el resultado tanto de las coacciones impuestas por la vida urbana como de las licencias que proporcionan esas mismas condiciones.

Un espacio para la crítica social

Parece problemático abordar la obra de González Castillo como testimonio fiel del universo “marica” del Buenos Aires del 1900. El motivo principal de la elección de protagonistas y escenarios de la clase alta fue, como intentaré demostrar, la denuncia social. El autor pudo tener un conocimiento cercano de la realidad que retrató, o bien se documentó para ofrecer una imagen lo más verosímil posible. En todo caso, los espacios donde se desarrolla la acción de la obra constituyen, como cualquier espacio literario, versiones imaginarias de espacios reales, proyecciones ficticias que guardan una relación con referentes de la realidad, pero que conservan su autonomía y tienen su propio modo de funcionamiento. En sintonía con la estética realista-naturalista en que se inscribió su producción dramática y al calor de motivaciones políticas e ideológicas, González Castillo proyectó literariamente muchos de los rasgos del submundo de las “maricas” descrito por la historiografía. Sin embargo, no se debería sobrevalorar el tema homoerótico en la obra, ya sea que se la considere un dispositivo de diseminación de la homofobia (Salessi, 2000), ya sea que se encuentren en ellas elementos precursores de lo queer (Trerotola, 2011). La voluntad de denunciar una realidad social sugiere que la tematización fue estratégica: *Los invertidos* no sería estrictamente ni anti-homosexual ni proto-queer, sino sencillamente, un dispositivo espectacular para desenmascarar la inmoralidad de los poderosos.

La obra de González Castillo generó un espacio discursivo donde se problematiza el deseo entre varones, al tiempo que fundó —a través de la representación de la casa burguesa y de la *garçonnière*— una espacialidad homoerótica que se iría afirmando en las décadas siguientes. Aun cuando el objetivo fuera cuestionar la hipocresía de la clase dirigente al endilgarle el “vicio homosexual” y cuando las disposiciones espaciales de la obra obedecieran a esa intención moralizante, el autor representó espacios de otredad sexual y, más importante todavía, sugirió la existencia de otros, aludidos pero no representados, donde la sociabilidad intermasculina no estaba sometida a los rígidos códigos morales de la burguesía.

La obra se estrenó en Buenos Aires el 12 septiembre de 1914 y su representación fue prohibida una semana después (Salessi, 2000, p.388). Su argumento gira en torno a un personaje de alta sociedad, Flórez, casado con Clara y con dos hijos, pero que paralelamente mantiene una relación con otro hombre, Pérez, con quien además integra una “cofradía” de “invertidos”

de diferentes niveles sociales⁸. Tras una serie de situaciones cruzadas –que incluye un intento de seducción de Clara por parte de Pérez– la relación clandestina entre los dos hombres sale a la luz. En el desenlace, Clara asesina de un disparo a Pérez y luego le da el arma a su esposo, incitándolo al suicidio. La crítica suele acordar en que, a pesar de la “homofobia” y del final trágico, *Los invertidos* fue censurada porque hacía visible una realidad que era preferible mantener oculta. Según José Amícola (1992) “el pudor victoriano imperante por entonces impedía aceptar una obra de tesis con este tema” (p.195). Una opinión similar vierte Jorge Salessi (2000), para quien González Castillo “reinscribía una cultura homosexual, la documentaba, la rescataba, aunque deformada la hacía ‘real’, posible. Implantaba un pánico homosexual pero al hacerlo se veía obligada a representar la homosexualidad” (p.388). Las reseñas aparecidas en el momento del estreno, comentadas por este investigador, ratifican –mediante el uso de eufemismos– la indecibilidad del tema tratado. Era una osadía mostrar el submundo de las “maricas”, incluso si se sugería que el destino más apropiado para algunas de ellas era el suicidio.

Alberto Ure, director del segundo montaje de la obra, estrenado en 1990, sostiene que González Castillo se inspiró en personas reales para componer el drama: Flórez estaría basado en un juez y la Princesa de Borbón en una conocida “marica” de idéntico nombre (Ure, 1991, pp.70-71). Cabe interrogarse, entonces, si la censura de la obra obedeció al retrato de los “viciosos” o al desvelamiento de la hipocresía de las clases dirigentes. Mabel Mazzioti y Aníbal Ford (1991, p.86) destacan que el ataque a la burguesía fue una constante en la dramaturgia de González Castillo, aunque no comprenden que haya cedido, en *Los invertidos*, a las explicaciones positivistas y mecanicistas que había evitado en otras obras. Indudablemente, la visión del autor sobre la inversión sexual está vinculada con su ideología anarquista. La “homosexualidad”, ejemplo de sexo no reproductivo y por lo tanto peligroso para la salud sexual, era entendida por el anarquismo como el vicio que burgueses y aristócratas introducían en las clases bajas a través de la explotación. Este esquema suponía que los poderosos se beneficiaban de sus privilegios de clase para corromper a los más débiles. David William Foster (1991) se ha referido a él como “teoría vampírica de la homosexualidad” (p.21). Flórez

8 En *La mala vida en Buenos Aires*, Gómez (1908) señalaba la tendencia de los homosexuales “á asociarse formando una especie de secta, designada por ellos con el pintoresco nombre de ‘cofradía’” (p.192). Según Salessi (2000, p.286), se trataba de un grupo que reunía a hombres de diferentes clases sociales, tal como se observa en la obra.

y Pérez serían, en este sentido, “vampiros burgueses” que abusan de personas de estratos sociales más bajos para iniciarlas en el “vicio homosexual”. La obra buscaría, a través de esta representación, convencer al lector de la legitimidad de la erradicación de los agentes sociales corruptos de la clase dominante. Sin embargo, el trato familiar entre “maricas” plebeyas y de la alta burguesía invita a reflexionar acerca del alcance real del concepto de “explotación” en la obra.

De acuerdo con Richard Cleminson (2008, 176), la resistencia a la “homosexualidad” era habitual dentro de los grupos libertarios. El rechazo de afeminados, invertidos y homosexuales se imbricaba con una construcción general de la sexualidad que valoraba la virilidad y la fortaleza como constituyentes integrales de la identidad obrera. Por otra parte, la visión de los anarquistas estuvo fuertemente marcada por lo que ellos consideraban natural. La lectura atenta manifiesta que las concepciones anarquistas sobre la “homosexualidad” se proyectan sobre los personajes burgueses, mientras que los plebeyos desbordan el marco científico que contiene a aquellos. En el prólogo a una reedición de la obra, Rosana López Rodríguez (2011, p.22), observa que “la escena en que intervienen los travestis, la Princesa de Borbón y la Juanita, es festiva, sin dramatismo, con la naturalidad propia de aquellos individuos que han podido escapar a la ideología de la heterosexualidad. No hay aquí desprecio ni condena”.⁹ Para esta investigadora, la tesis de González Castillo no se relacionaría con la “homosexualidad”, sino con la hipocresía social. Efectivamente, si el autor hubiera pretendido diseminar la “homofobia” (Salessi, 2000, p.374), las “maricas” de las clases populares tendrían que haber recibido alguna clase de castigo.

Mientras que en otras obras González Castillo había mostrado espacios de las clases populares (fábricas, cabarets, conventillos, calles del suburbio), en *Los invertidos* se replegó hacia los interiores de la burguesía, con el objetivo de reprobar y condenar su falsa moral. La espacialidad de la obra se organiza en torno a la posibilidad de lo secreto que ofrece la sólida posición económica de los protagonistas; da cuenta, en este sentido, de usos y apropiaciones del espacio que facilitaban la socialización entre varones, al tiempo que evidencia las dificultades inherentes al ejercicio de la doble vida. Que

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

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

La acción se desarrolla, durante los actos I y III, en la casa de Flórez –concretamente, en su oficina–, mientras que el acto II transcurre en la *garçonnière* de Pérez. Es preciso mencionar, en primer lugar, otros espacios aludidos verbalmente, que tienen una relación directa con la “inversión” de los protagonistas y cuya caracterización se ajusta a los postulados científicos que sostienen y atraviesan la obra. Según Salessi (2000), “[Francisco de] Veyga al especificar la inversión congénita la empezó a describir como una ‘latencia’ que no se manifestaba inexorablemente. Su aparición dependía de ‘condiciones especiales de educación y ambiente’, o sea que también era una forma adquirida” (p.266). Flórez responde al perfil del sujeto predisuesto congénitamente a la inversión, pero que la desarrolla a causa de una influencia negativa del medio. Esto se ve con claridad en las informaciones que vierte la criada Petrona sobre el doctor en dos pasajes del acto III, cuando sobre el pasado del personaje la interrogan primero Julián, su hijo, y más tarde Clara, su esposa. Al primero le dice que Flórez prefería las “cosas de las mujeres” y era muy “apegado a las hermanas y las tías” (González Castillo, 1991, p.13), mientras a Clara le comenta que en el colegio pareció componerse hasta que conoció a Pérez, con quien “se fue olvidando de todo” (p.48). Las declaraciones de Petrona apuntan a dos explicaciones diferentes, pero complementarias, de la inversión de Flórez, que se relacionan a su vez con dos espacios de sociabilidad opuestos. Por un lado, se establece una serie causal que vincula una inclinación natural hacia las cosas “de las niñas” con una educación femenina (a cargo de hermanas y tías); por otro lado, se argumenta que en un espacio homosocial paradigmático entre las clases burguesas como el colegio, Flórez recibió la influencia nociva de un agente corruptor masculino (Pérez). Tanto el espacio femenino de la casa como el espacio masculino del colegio habrían incidido sobre la “desviación” sexual del protagonista.

En el caso de Pérez, nada se dice sobre un posible influjo ambiental; el retrato de Petrona lo presenta, por el contrario, como un sujeto inclinado al vicio desde la infancia: “era capaz de todo [...] a los diez años ya sabía fumar; a los once, se escapaba del colegio; [...] a los trece lo echaron del colegio por no sé qué ‘moralidad’” (p.48). No puede sorprender, trazado este perfil, que Pérez ejerza el papel de inductor a las prácticas homoeróticas –en el colegio

primero y en la *garçonnière* después– y que por este mismo motivo su imagen sea mucho más negativa que la de Flórez.

La oposición entre los protagonistas se explicita a través de los espacios representativos de uno y de otro. Indican, en principio, una gradación jerárquica dentro de la propia clase social. Flórez es descrito por uno de los personajes como “un individuo de posición social, de vinculaciones, casado, con hijos” (p.34), mientras que Pérez, de acuerdo con una de las didascalias, encarna “el prototipo del ‘oportunista’, elegante, desenfadado, ‘causeur’ y espiritual” (p.18). Los espacios refractan esta antítesis: la casa de familia de Flórez, profesional con una reputación social, y la *garçonnière* de Pérez, de quien no se especifica la ocupación pero cuyo estatus social es evidentemente inferior. Foster (1989, p.22) señaló el contraste entre la elegante y respetable casa burguesa de Flórez –escenografía principal de la obra– y el amanerado piso de soltero de Pérez. La casa lujosa y segura donde el doctor vive con su esposa e hijos se opone al burdel donde su amante Pérez organiza las reuniones de la “cofradía”. González Castillo describe estos espacios enfrentados en los siguientes términos:

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

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

Se distinguen aquí dos formas espaciales diferenciadas y diferenciables por una serie de signos que ligan a lo convencionalmente “masculino” y “femenino”. Así, la oficina de Flórez –espacio de poder, conocimiento y estatus social– está decorada con armas, libros y utensilios de cirugía, mientras en la

garçonnière de Pérez –comparada con el camarín de un artista– predominan objetos “de mujer”: rizadores, polveras y pinturas. Por otra parte, mientras desde la oficina del abogado se pueden visualizar los edificios de enfrente, el piso de soltero del amante constituye un ámbito cerrado, no conectado con el exterior, circunstancia que afianza su carácter secreto; se trataría, siguiendo a Michael Brown (2000, p.58) de una especie de “armario urbano”, convenientemente oculto dentro de la esfera pública. Las particularidades espaciales de la oficina y la *garçonnière* inciden de forma decisiva en lo que se cuenta y en cómo se lo cuenta; como se verá a continuación, el análisis de los espacios homoeróticos representados, de los personajes que los habitan y de las acciones que llevan a cabo en ellos, pone de relieve los límites y las posibilidades de una dimensión espacial disidente.

La *garçonnière*: la suspensión del orden

La caracterización del espacio homoerótico como lugar apropiado a través de las prácticas de los sujetos y también como heterotopía, espacio diferente que refleja –pero invirtiendo– el orden social, encuentra su ejemplo en la obra a través de la *garçonnière* de Pérez, que responde a esta descripción en dos sentidos: se trata del lugar donde las “maricas” organizan sus reuniones, transformando así el lugar en un espacio propio (lo llaman, de hecho, el “club”); por otro lado, cuanto allí ocurre supone una inversión/subversión de los valores y la ideología dominante, doblemente significativa en tanto se articula en el seno de la misma clase social que instituye las normas. Materialmente, se trata de un espacio que, en palabras de Aaron Betsky (1997), “se apropia de ciertos aspectos del mundo material en que vivimos, los combina en un espacio irreal o artificial, y usa esta contra-construcción para crear un espacio libre, orgásmico, que disuelve el mundo material” (p.18). Resulta reveladora la mención de la casa de Oscar Wilde como el primer espacio auto-conscientemente queer (p.26), pues permite interpretar la artificiosidad femenina de la *garçonnière* como rasgo que manifiesta su carácter “construido”. Pérez, como Wilde, ha creado, a través del espacio, un espejo densamente decorado, teatral, seductor, de su propia sexualidad. Los objetos “femeninos”, las luces de diferentes colores y los muebles lujosos reflejan esa sexualidad perversa y establecen la atmósfera adecuada para los encuentros de la cofradía. Las transgresiones no asumen, sin embargo, un

sesgo exclusivamente homoerótico, pues allí tiene lugar también el intento de seducción de Clara por parte de Pérez, escena que Gustavo Geirola (1995), define como una “réplica travestizada y paródica del orden heterosexual” (p.81). En la *garçonnière*, en definitiva, se suspende la moralidad del respetable hogar burgués, dando lugar a una serie de *performances* que desafían los límites de lo prohibido.

La primera escena muestra la animada tertulia de Emilio, Juanita y Princesa de Borbón mientras aguardan a Pérez, el propietario. Aunque solo Princesa vista y actúe femeninamente, el grupo en su conjunto resulta inconcebible en la casa de Pérez. La *garçonnière* habilita, por una parte, transgresiones de género excluidas en otros espacios –respetables y decentes– de la burguesía. El privilegio económico brinda, en este sentido, un privilegio espacial: en ese lugar expresamente destinado a la socialización (homo)erótica, las normas de la decencia y la observación de una conducta masculina pueden ser dejadas de lado momentáneamente. La inversión del orden se manifiesta, por otra parte, en el género musical elegido para la escena –el tango– y en cómo se lo interpreta. En sus orígenes, el tango se bailaba en prostíbulos, muchas veces entre hombres solos, por lo cual poseía, a juicio de Salessi (1991), “significativas connotaciones homosexuales y homoeróticas” (pp.47-48). El baile entre Princesa y Emilio evoca esos orígenes y sugiere a su vez la parodia de los binarismos de género, cuestionando la brutalidad de los hombres en contraposición a la suavidad de las mujeres, a quienes Princesa imita hasta la exageración: “¡Ay!... Así, así concibo yo el tango... Lentamente, voluptuosamente... más voluptuoso, cuando más lento... Y el corte delicado, sutil, apenas insinuado... No esas compadradas brutales de los malevos...” (p.31).

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

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

JUANITA: ¡Bah! Y a mí qué me importa de Flórez... El hombre serio... ¡Hipócrita!... No hace más que andar disimulando con su aspecto

de sabio en conserva una cosa que todo el mundo sabe. ¡Rico tipo el Flórez ese! ¡Yo, ya hace tiempo que “tiré la chancleta”!...

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

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

PRINCESA: Tiene razón Juanita... Se es o no se es... Para qué tanta hipocresía... Yo también he “tirado la chancleta”. (p.34)

La expresión “tirar la chancleta” remitía, de acuerdo con Salessi (2000) a lo “que hoy llamamos el destape, sacarse la máscara, asumir públicamente una identidad homosexual y empezar a defender el derecho a hacerlo utilizando los argumentos, ideas, explicaciones y discursos de los militantes” (p.309).¹⁰ Médicos y criminólogos de la época habían observado esta actitud: Eusebio Gómez (1908), por ejemplo, afirmaba que “[...] cuando un invertido ha ‘tirado la chancleta’, frase que en la jerga quiere significar que se han perdido los miramientos y que no hay escrúpulo alguno en practicar el vicio profesionalmente, ingresa a la cofradía” (pp.191-192). Se debe ser prudente, sin embargo, al momento de establecer una analogía excesivamente simplificadora entre los actos de “tirar la chancleta” y “salir del armario”. Ben (2009, p.211) sostiene que “volverse marica” presupone estar dispuesto a enfrentar la desaprobación cultural y aceptar la posibilidad del escarnio, el abuso y aun la violencia. Según este historiador, “tirar la chancleta” significaba asumir las presiones culturales inherentes a la pérdida del estatus masculino (algo muy diferente al acto político que supone “salir del armario”, reconociéndose parte de una minoría apoyada en una noción de identidad sexual). El diálogo de los personajes evidencia que las “maricas” de clase baja encontraban menos obstáculos que las burguesas al momento de “tirar la chancleta”. Para estas últimas, develar públicamente sus preferencias

10 Salessi (2000, pp.276-279) dedicó un apartado de su libro a los “homosexuales militantes” del comienzos del siglo y aseguró que estaban al tanto de las teorías de activistas europeos pioneros como Havelock Ellis y Magnus Hirschfeld. La evidencia aportada para demostrar tal afirmación resulta, sin embargo, muy precaria.

eróticas podía suponer la ruina económica y la condena social, mientras que las “maricas” plebeyas se movían en un submundo donde la aceptación –y exhibición– de esas preferencias podían incluso beneficiarlas desde el punto de vista económico¹¹. La crítica de Juanita a Flórez explicita el cuestionamiento que, de modo general, realiza la obra a la clase burguesa. El disimulo y la hipocresía del hombre que posee familia y una reputación que preservar se oponen a la franqueza y al desenfado de las “maricas” que no vacilan en mostrarse como son, no solo en el espacio secreto del piso de soltero de Pérez, sino también en la esfera pública.

Otro aspecto sobresaliente del diálogo radica, precisamente, en la mención de espacios públicos –la Plaza Mazzini y los kioscos de la calle Callao– que funcionaban como punto de encuentro para los hombres que buscaban establecer contacto sexual con otros hombres. Aunque esos espacios no se transformen explícitamente en “espacios de representación”, de acuerdo con la tríada de Lefebvre (1991, pp.38-39), remiten a las “prácticas espaciales” descritas por el discurso historiográfico. La sola mención de estos lugares contribuye, además, a dotar de verosimilitud la existencia de territorios de otredad homoerótica fuera de los escenarios burgueses en que discurre la acción. El discurso de las “maricas” despliega, por otra parte, una puesta en cuestión de los límites del género y la sexualidad que anticipa en varias décadas algunos de los revulsivos postulados de las prácticas queers: “JUANITA: ¡Ay! ¡Quién hubiera nacido hombre! PRINCESA: ¡Ay! ¡Quién hubiera nacido mujer!, decí mejor. EMILIO: No se quejen, que no tienen razón. Al fin y al cabo mejor que ser hombre o mujer solamente, es ser las dos cosas a la vez, y ustedes no se pueden quejar” (p.32).

El regreso de Pérez instala una nueva dinámica en la escena: ahora, el piso de soltero se metamorfosea en territorio de seducción heterosexual, doblemente anómala si se piensa que quienes intervienen en ella son la esposa y el amante de Flórez. Clara tiene de inmediato una sospecha en torno de ese espacio “extraño” adonde ha sido convocada por Pérez, además del miedo que le infunde su inminente adulterio: “la encuentro rara [a esta casa], con todas esas cosas tan femeninas... En verdad, Pérez, dígamelo... ¿qué es esto?”. Pérez intenta justificar la indefinición de ese espacio argumentando que “todo eso que te parece tan femenino no es más que el refinamiento con

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

que me gusta vivir, haciéndome la ilusión de que, solo y triste, hay en esta casa de soltero, un espíritu femenino, delicado y culto, como el tuyo, que todo lo ordena, lo dispone y lo rige...” (p.37). El personaje postula la necesidad de una atmósfera compensatoria de la ausencia femenina para explicar el amaneramiento que define ese espacio impropio de un hombre. Pero esta estrategia –efectiva en el momento de ser enunciada– se desbarata cuando Pérez avanza en el intento de seducir a Clara. Según indicación escénica, el hombre “*da vuelta la llave, con lo que se apaga el plafonier y se encienden las luces de colores, quedando la sala iluminada extrañamente*” (p.39). Como veremos, este juego con la iluminación es idéntico al que utiliza Flórez para acercarse a Pérez al final del acto I. En ambos casos, se trata de crear un clima propicio para el acercamiento físico. Pérez dice a Clara que esa luz es “la luz del amor..., la luz buena que no denuncia y que no acusa..., la luz del placer...” (p.39). La acción que tiene lugar inmediatamente desmiente, sin embargo, esas virtudes protectoras, pues ante el imprevisto regreso de Juanita, Emilio y Princesa, Pérez se ve obligado a esconder a Clara en otra habitación. Este recurso, habitual en la comedia de enredos, fragmenta el espacio y las posiciones de los personajes en el mismo.

Ahora, la esposa pasa a ocupar el rol de espectadora, en posición análoga a la del público. Pérez y el resto de integrantes de la cofradía, a los que pronto se suma Flórez, ocupan por su parte la escena principal. Aquí se manifiesta que entre “maricas” plebeyas y burguesas las jerarquías son relativas. La comicidad reside en el hecho de que las plebeyas descubran que Pérez esconde algo “raro” y se sientan con derechos a reclamar explicaciones. La confianza que define el vínculo entre los personajes hace que la situación se extienda hasta dejar en evidencia la presencia de una mujer en la casa. La luz verde despierta, inicialmente, la sospecha de una “bolada” (*affaire* homoerótico),¹² pero un guante femenino termina delatando las verdaderas intenciones de Pérez. Flórez reacciona como la “esposa traicionada”, pero los otros lo convencen de retirarse: “Mientras medien mujeres en estas cosas estamos de más...” (p.43). Este pasaje jugado desde el humor contrasta en tono con el siguiente. Una vez que puede abandonar su escondite, Clara recupera su posición de fortaleza moral y acusa a Pérez de “degenerado” y “puerco”. Si bien ha acudido a ese sitio para encontrarse con otro hombre,

12 Un detalle muy llamativo teniendo en cuenta que, como apunta Shaun Cole (2002, s.p.), “el clavel verde fue un significante fundamental [de la ‘homosexualidad’] en la época de los juicios contra Oscar Wilde. De hecho, el color verde siguió teniendo connotaciones gais en el vestuario durante la primera parte del siglo XX.

ese adulterio fallido queda opacado por un delito mucho más grave: la inversión sexual de su marido, de Pérez y de los otros personajes que han desfilado por la escena.

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

A la luz del análisis desarrollado hasta aquí, resulta posible valorar la *garçonnière* como un “espacio de representación” que desmantela el “espacio representado” dominante: la casa burguesa, símbolo de la institución familiar y del rígido orden moral que la sustenta. Según Pimentel (2012, p.186), esa transformación ocurre cuando los personajes o el narrador atribuyen nuevas funciones o significaciones al espacio. En este caso en particular, la re-funcionalización y re-significación se producen a través de las acciones de los personajes: el baile y el diálogo de las “maricas” primero, el intento de Pérez de seducir a Clara después. El segundo acto de la obra de González Castillo sugiere que dado que los burgueses no podían desarrollar su actividad (homo)erótica en la vía pública, la emplazaban en el interior de sus domicilios particulares. La *garçonnière* se presenta, en este sentido, como un enclave “artificial” donde el deseo y la sensualidad fluyen en múltiples direcciones, al margen de la constrictiva moral que la misma burguesía impone y pretende sostener.

La casa burguesa: de la norma a la transgresión

La elección de la oficina de Flórez como escenario principal de la obra no es arbitraria. Se trata de un espacio emblemáticamente masculino, centro de la actividad intelectual y científica del jefe de la familia, al cual el resto de los personajes –la esposa, los hijos, la criada– solo ingresan de forma circunstancial. Cortés (2010, pp.109-142) ha señalado que la construcción del espacio está subordinada a los principios de la masculinidad hegemónica. Según el crítico, la ciudad y la casa se organizan en función de los movimientos, tiempos y deseos de la masculinidad. Por ello resulta significativo que de todos los espacios posibles, González Castillo escoja uno que carece de las connotaciones afectivas o emocionales que podrían tener otros sectores como el salón, la cocina o las habitaciones. La oficina sirve también como lugar idóneo para la puesta en escena del discurso médico-legal. El primer acto se abre con la lectura en voz alta a cargo del hijo de Flórez, Julián, de un informe pericial redactado por su padre acerca de un “hermafrodita” asesino.¹³ La lectura del texto desencadena una serie de conversaciones en torno de los aspectos médico-psiquiátricos de la inversión sexual. Flórez, que ha escrito el texto, y Julián, que lo reproduce –por escrito y oralmente– adoptan una actitud más bien defensiva. El primero confiesa a Clara que siente “una extraña simpatía, una especie de misericordiosa lástima por todos esos infelices” (p.18). Así, de forma velada, autojustifica (y anticipa), su propia inversión. La criada Petrona, por su parte, expresa asombro ante la compleja terminología empleada por los científicos para definir una realidad que ella encuentra mucho más “simple”: “Bah!... Los médicos y los procuradores siempre le han de inventar nombres raros a las cosas más sencillas... En mis tiempos se les llamaba mariquitas, no más, o maricón, que es más claro... Pa que [sic] tantos términos...” (p.12). Los discursos de la criada y de Benito, criado de Pérez, desestructuran para Trerotola (2011, s.p.), “la ampulosidad científica del informe sobre el hermafrodita del Dr. Florez. La homosexualidad, para la clase obrera, es una cuestión sencilla, y es verdad que en la duplicación de esa idea en la obra, adquiere una fuerza ideológica”. Si bien resulta innegable que la mirada de los criados hacia las “maricas” carece de

13 A lo largo de la obra se puede constatar el uso de términos muy diferentes para aludir a los personajes que mantienen relaciones homoeróticas: “invertido” (título), “mariquita” (p.12, p.13), “maricón” (p.20, p.35), “amoral” (p.20, p.51), “manflora” (p.12), “mafrrodita” (p.12), “hermafrodita” (p.12, p.16), “minotauro” (p.57). Esta diversidad terminológica permite visualizar por un lado el cruce entre el lenguaje científico y el popular, a la vez que la inestabilidad conceptual en torno de una figura en constante elaboración y reelaboración teórica.

la tonalidad condenatoria de la elite, sería excesivo afirmar que no hay una mirada negativa: las consideran, ciertamente, parte de su realidad cotidiana, pero muestran también cierto recelo. Sus prevenciones pueden alinearse con un imaginario popular que cuestiona las transgresiones de género: que un hombre, por ejemplo, desee ser “madre” constituye un escándalo genérico, como ilustra este parlamento de Petrona: “Al muy chanco se le había antojado tener hijos también... ¡Qué cochino!...” (p.13). Aun así, se trata de una posición muy diferente de la de Clara, quien en tanto representante de su clase, ve en la inversión sexual un problema social: “Degenerados... para qué les necesita la sociedad... para qué...” (p.18).

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

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

FERNÁNDEZ: Sí; para mí es lo mismo.

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

FERNÁNDEZ: Porque es de los tuyos...

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

El tono humorístico de esta conversación contrasta con el dramatismo que, unos momentos antes, teñía la reflexión de Flórez sobre el invertido de su informe. En el círculo cerrado de la “cofradía”, los personajes no parecen ser víctimas de una fatalidad ineludible. El doble sentido de las frases apunta, de hecho, a desvelar sus preferencias en materia de roles sexuales (activos/pasivos) mientras debaten sobre un duelo, resultado de que un miembro de la “cofradía” (Ricardo) haya acusado a otro (Fernández) de ser “maricón”. El esfuerzo por mantener una fachada de heterosexualidad se extiende incluso

al interior del grupo de pares: una vez más, González Castillo pone de relieve la comedia de las apariencias sostenida por los burgueses, que los lleva a mostrarse constantemente como otra cosa de lo que en realidad son.

El espacio vuelve a transformarse cuando Flórez acompaña a Fernández para ser su padrino en el duelo y Pérez se queda solo en la oficina. Poco después llega Clara y él aprovecha la ocasión para intentar seducirla. Geirola (1995, p.82), considera este intento de seducción como uno de los numerosos ejemplos que aparecen en la obra de una visión de la sexualidad flexible y no reductiva. También podría argumentarse que la variación responde a la intención crítica de la obra. El ámbito burgués constituye, desde este punto de vista, un foco de corrupción sexual e hipocresía: Flórez engaña a Clara; Clara engaña a su esposo; Pérez engaña a Flórez.

En la escena final del primer acto, en la que intervienen únicamente Flórez y Pérez, la oficina asume un estatus explícitamente homoerótico. La acotación señala: “*La escena queda solamente iluminada por la tenue luz verde de la lámpara que está sobre la mesa*” (p.29).¹⁴ El efecto lumínico crea un clima favorable al acercamiento de los amantes; articula, en otras palabras, un espacio homoerótico en el centro del respetable hogar burgués. La semipenumbra sirve de marco a la transformación de los protagonistas. La lectura en voz alta del informe pericial por parte de Flórez posee ahora un efecto performativo; una vez terminada, los personajes se convierten en aquello mismo que el texto ha descrito: “La noche parece infundirles una nueva vida, como si en el misterio de su sombra se operara en sus organismos una transfusión milagrosa del sexo. Son, entonces, mujeres, como en el día han sido hombres” (p.30). La oscuridad se manifiesta como condición necesaria para la metamorfosis: queda establecida así una continuidad semántica entre la noche, lo secreto y lo prohibido. La didascalia indica: “[Flórez] *toma la cabeza de Pérez entre sus dos manos, acerca su boca a la de aquél, con la intención de besarlo. Entre tanto cae el TELÓN*” (p.30). Este final de acto incorpora la primera representación explícita de un acercamiento erótico entre dos varones en la literatura argentina. Muestra, además, una nueva transformación del “espacio representado” (burgués y heterosexual) en un “espacio de representación” homoerótico: la transgresión podía ejecutarse no solo en la “región moral” del Bajo, sino también en el corazón mismo de la arquitectura burguesa.

¹⁴ En el acto segundo, Juanita, integrante de la cofradía, vuelve a referirse a la luz verde como “nuestra luz” (41), corroborando la vinculación entre la práctica homoerótica y una iluminación que intensifica la atmósfera de misterio y secreto que debe rodearla.

Lógicamente, sería erróneo pensar que la exhibición del beso entre Flórez y Pérez constituye una forma de visibilidad “homosexual”. Tiene más sentido que su inclusión haya obedecido al intento de exponer con el mayor realismo posible la depravación moral de los “invertidos” intensificando, de ese modo, la voluntad crítica, o bien que se tratara de un simple recurso espectacular, orientado a la captación y el impacto del público espectador/lector. Ahora bien, ni el objetivo moralizante ni el efectismo teatral atenúan el potencial revulsivo de la escena. La obra muestra una forma de deseo que había estado fuera del campo de la representación literaria hasta ese momento y que seguiría estándolo, prácticamente, durante más de tres décadas, con muy escasas excepciones.

En el tercer acto, cuyo escenario vuelve a ser la oficina de Pérez, el orden burgués interrumpido durante el segundo acto empieza a recomponerse: Clara se introduce en el espacio de saber/poder “masculino” del marido y lo violenta en busca de pruebas de su anomalía sexual. Los sucesivos y extensos interrogatorios –a Petrona, a su hijo Julián y al criado de Pérez– descubren la realidad que ese mismo espacio había velado hipócritamente. Allí, Flórez redactó el informe que estigmatizaba a los “invertidos”; allí también, con un adecuado cambio de luces, creó el clima propicio para un acercamiento con su amante. Una vez que Clara confirma que su marido “también es de esos” (p.57), el desenlace se precipita. Flórez regresa a la casa y poco después llega Pérez. La inversión queda definida en este pasaje como una aberración que puede ser tanto congénita como adquirida, pero de la cual resulta imposible apartarse, como advierte Pérez: “Lo que se recibe con la sangre o se aprende en la niñez no se olvida ni se abandona sino con la muerte...” (p.62). Continuando este discurso de la irrevocabilidad del vicio que comparten, Pérez se aproxima a Flórez, apaga la luz –intentando crear el espacio adecuado para el contacto– y lo abraza. Inmediatamente, Clara reaparece en la escena. Primero enciende la luz, desmantelando la atmósfera momentáneamente homoerótica donde los hombres se dan un “beso largo y lento” (p.63); luego hace fuego sobre ambos. Cuando los hijos de la pareja acuden alarmados por los gritos, Pérez ya ha muerto y Flórez ha desaparecido del escenario, obedeciendo a la exhortación de su esposa: “Ahora... ahora te queda lo que tú llamas la última evolución... ¡Tu buena evolución!” (p.63).

La negociación espacial de la tragedia concede a Flórez el privilegio relativo de que su muerte no sea contemplada por el público; la de Pérez, en cambio,

reviste un carácter mucho más espectacular y por lo tanto ejemplar.¹⁵ En este sentido no puede perderse de vista que Pérez ha sido insistentemente caracterizado como un vicioso –sobre todo a través de los testimonios de Petrona y Benito– mientras que a Flórez se lo ha intentado justificar como víctima de una desviación instintiva y de nefastas influencias (tías y hermanas por un lado, Pérez por otro). El jefe y soporte de la familia burguesa no podía recibir el mismo castigo que el irresponsable e inescrupuloso soltero cuyo comportamiento había sido errático desde la adolescencia. Ambos mueren, sin embargo, en el espacio –la casa burguesa– cuyo código moral transgredieron y no en la *garçonnière* donde tal código carecería de validez.

A modo de conclusión

El análisis de las conexiones entre espacio y homoerotismo en *Los invertidos* corrobora que el cuestionamiento de la falsa moralidad de la clase dirigente exigió la representación de espacios homoeróticos y de personajes y situaciones vinculados al submundo “marica” del Buenos Aires del 1900. Los espacios representados, la oficina y la *garçonnière*, aparecen como los lugares donde rigen la norma y su transgresión respectivamente; conforme se desarrolla la acción observamos, no obstante, que el espacio normativo puede ser re-apropiado por los personajes para crear ambientes favorables a la socialización homoerótica. En el espacio transgresivo, los personajes cuestionan e invierten las reglas impuestas por la moral burguesa, no solo desde una perspectiva “homo” sino también “hetero”. De este modo, los dos escenarios de la obra devienen “espacios de representación” que modifican –y cuestionan– los “espacios representados”. La *garçonnière* es también el lugar donde se intuyen otros espacios homoeróticos que no están representados expresamente, a través de la intervención de las “maricas” que mencionan los circuitos de socialización propios de su clase.

La compleja urdimbre de identidades y comportamientos sexo-genéricos que despliega la obra –y la estrecha vinculación de estos con la dimensión espacial– sientan, en definitiva, un antecedente decisivo de la literatura de

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

temática homoerótica argentina. Aunque el desenlace trágico sugiera a un sector de la crítica intencionalidades “homofóbicas”, mi lectura prefiere enfatizar la exposición pionera de un universo de disidencia sexual que hasta entonces no había tenido lugar en la literatura y mucho menos aún en el teatro. En este sentido, *Los invertidos* abrió un espacio de problematización discursiva que la literatura posterior, de Mujica Lainez a Manuel Puig, de Carlos Correas a Renato Pellegrini, retomaría de modos muy diversos.

Referencias

- Amícola, J. (1992). *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Balderston, D. (2009). Interpellation, Inversion, Identification: The Making of Sexual Diversity in Latin American Literature, 1895-1938. *Contracorriente*, 6(2), 104-121. Recuperado de <http://goo.gl/Ipp22>
- Bazán, O. (2006 [2004]). *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al Siglo XXI*. Buenos Aires: Marea.
- Ben, P. (2009). *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955* [tesis de doctorado]. Chicago: University of Chicago.
- Betsky, A. (1997). *Queer Space. Architecture and Same-Sex Desire*. New York: William Morrow.
- Brown, M. (2000). *Closet Space. Geographies of Metaphor from the Body to the Globe*. London/New York Routledge.
- Chauncey, G. (1996). Privacy Could Only Be Had in Public: Gay Uses of the Streets. En J. Sanders (Ed.). *Stud. Architectures of Masculinity* (224-267). New York: Princeton Architectural.
- Cleminson, R. (2008). *Anarquismo y sexualidad (España: 1900-1939)*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Cleminson, R. y Vázquez García, F. (2011 [2007]). *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad en España, 1850-1940*. Granada: Comares.
- Cole, S. (2002). Fashion. *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender and Queer Culture*. Recuperado de <http://goo.gl/t2nUl>
- Cortés, J. M. (2010). *Políticas del espacio. Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya.
- Foster, D. W. (1991). José González Castillo's *Los invertidos* and the Vampire Theory of Homosexuality. *Latin American Theatre Review*, 22(2), 19-29.

- Foster, D. W. (1998). Teatro argentino y espacio urbano. Postulaciones para una teorización. *Letras. Revista do Mestrado em Letras da UFSM*, 16, 67-90.
- Foucault, M. (2010 [1967-1984]). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Trad. De Daniel Defert. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Geirola, G. (1995). Sexualidad, anarquía y teatralidad en *Los invertidos* de González Castillo. *Latin American Theatre Review*, 28(1), 73-84.
- Gobello, J. (1977). *Diccionario de Lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: Peña Lillo, Precursora y Nereo.
- Gómez, E. (1908). *La mala vida en Buenos Aires*. Buenos Aires: Juan Roldán.
- González Castillo, J. (1991 [1914]). *Los invertidos*. Buenos Aires: Puntosur.
- Lefebvre, H. (1991 [1974]). *The Production of Space*. Trad. de Donald Nicholson-Smith. Cornwall: Blackwell.
- López Rodríguez, R. (2011). El Criticón. José González Castillo, el teatro como arma. En *Los invertidos y otras obras* de José González Castillo (7-24). Buenos Aires: RyR.
- Mazzioti, M. y Ford, A. (1991). José González Castillo: cine mudo, fábricas y *garçonnières*. En *Los invertidos* de José González Castillo (77-96). Buenos Aires: Puntosur.
- Park, R.E. (1999 [1915]). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Trad. de Emilio Martínez. Barcelona: Serbal.
- Pimentel, L. A. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Madrid/México: Iberoamericana/Bonilla.
- Rodríguez González, F. (2008). *Diccionario gay-lésbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*. Madrid: Gredos.
- Rubin, G. (2011). *Deviations. A Gayle Rubin Reader*. Durham/London: Duke University.
- Salessi, J. (1991). Tango, nacionalismo y sexualidad: Buenos Aires, 1880-1914. *Hispanamérica. Revista de Literatura*, 60, 33-53.
- Salessi, J. (2000 [1995]). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sebreli, J. J. (1997). Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires. En *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades* (275-370). Buenos Aires: Sudamericana.
- Soja, E. (2009). Tercer Espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica. En N. Benach y A. Albet (Eds.). *Edward Soja. La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical* (181-209). Barcelona: Icaria.

- Suárez, J. A. (2006). Otros lugares, otras intimidades: Espacio y sexualidad en el nuevo cine queer. En X. M. Buxán Bran (Ed.). *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual* (131-146). Barcelona: Egales.
- Trerotola, D. (2011, 18 de marzo). Transgénero criollo. *Suplemento Soy*. Recuperado de <http://goo.gl/e2cwv>
- Ure, A. (1991). La realidad del escenario. Notas sobre la puesta en escena de *Los invertidos*. En *Los invertidos* de José González Castillo (65-75). Buenos Aires: Puntosur.
- Westphal, B. (2005). Pour une approche géocritique des textes. *Bibliothèque Comparative Vox Poetica*. Recuperado de <http://goo.gl/xSI>
- Wirth, L. (1968/1938). *El urbanismo como modo de vida*. Trad. de Víctor Sigal. Buenos Aires: Nueva Visión.