

Sexualidad, anarquía y teatralidad en *Los invertidos* de González Castillo

Gustavo Geirola

A todo el ancho ámbito que iba modelando el capitalismo occidental, guiaba este variado enmascaramiento la *fuerza del deseo* que había adquirido una robusta, urgente, desencadenada libertad, y había aguzado su capacidad para operar sobre las fantasías del inconsciente hechas realidad mediante una utilería de teatro.

Angel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo* (85)

Introducción

De la prolífica obra de José González Castillo (1885-1937), *Los invertidos* (1914) ha llamado últimamente la atención de la crítica y de los teatristas, no sólo por el hecho de ser una obra que pone en juego distintos códigos teatrales (sainete, melodrama, tragedia), o por encabalar aspectos del realismo y del naturalismo, sino por enfocar directamente un tema considerado tabú: la homosexualidad masculina de la clase dirigente en la Argentina del Centenario. Ya no se trata aquí del homoerotismo que podemos descubrir en la gauchesca,¹ el tango, o en gran parte de la novelística argentina, sino de abordar las relaciones estructurales que ligan un ejercicio de la sexualidad impugnado socialmente a las estrategias de teatralidad que pudieran serle inherentes.

La crítica, por cierto bastante escasa, que ha merecido la obra, maneja dos hipótesis fundamentales: David W. Foster sostiene la tesis del vampirismo como una versión de la homosexualidad, donde los personajes operarían como agentes de corrupción social. Para Foster, la estrategia de González Castillo operaría en tres niveles: en primer término, denunciar a los agentes corruptos de la clase dominante; en segundo lugar, no atacar la homosexualidad en sí sino inducir al espectador en la necesidad de "the legitimate eradication of the vampires" (32) y finalmente, la de dar paso a su invectiva anarquista sobre la clase dominante.

Por su parte, Alberto Ure prefiere no poner el acento de su lectura sobre la homosexualidad; para él "[n]o parece haber en esta obra muchos hombres, ni alguno siquiera, que deseen a otro hombre; son hombres que quieren ser mujeres, lo que no es lo mismo" (68). Esto podría ser cuestionable para algunos personajes masculinos de la obra, como por ejemplo, para Pérez o incluso para Benito o Julián. En términos de transgresión, Ure acierta en sostener que, en relación a la dialéctica entre sexualidad y ley, la heterosexualidad puede ser tan transgresiva como la homosexualidad: eso supone de alguna manera considerar la intervención de Clara, la esposa del protagonista, en la *garçonnière* del amigo de su esposo.

De estas lecturas se puede despejar el campo de dos preguntas fundamentales: cómo se piensa la sexualidad en la obra de González Castillo y cuál es la dimensión cultural en la que esta reflexión emerge.

Los invertidos deja entrever las diversas cuestiones culturales que subyacen a la matriz productiva de los textos del *fin de siècle* y del comienzo de la centuria en el Río de la Plata. Indudablemente, la obra se puede leer como la réplica anarquista al anarquismo solapado de la clase dominante, pero al mismo tiempo, construye su propio límite al anarquismo mismo: la pieza al admitir la teatralidad burguesa (sala a la italiana, realismo, identificación, etc.) tiene que aceptar a la vez la construcción inevitable de un horizonte de moralidad.

El autor pone en escena las pantallas o fantasmas culturales que, sacando a la sexualidad del debate positivista y hasta fascista sobre la reproducción y el mejoramiento racial, protegen al sujeto del desbarrancamiento en la anarquía total, un espacio de goce antisocial atravesado por la pulsión de muerte. El deseo—en tanto constitutivo del espacio cultural y nacional—está más ligado a la repetición que a la reproducción, y por eso se puede entender cómo la teatralidad inherente a *Los invertidos* asume también esta lógica como estrategia y entra en debate con el proceso socializador y frustrado de una Argentina moderna.

De la teatralidad del ritual a la teatralidad del teatro

Estudiar la teatralidad de una cultura significa abordar políticamente las condiciones en que se produce la construcción imaginaria del cuerpo (y del cuerpo imaginario) en la mediación de una mirada que inmediatamente abre el juego de la lucha por el poder. El cuerpo del dandy ochentista, en el Río de la Plata, es una manifestación exhibicionista cuyo juego está directamente ligado a los rituales de una clase que se menea ante sí misma; como tal, el ritual no va más allá de un afán ostentatorio y hasta fetichista por el cual la ciudad de amos produce su saber, sea incorporando hábitos o modelos idealizados que sólo requieren de su competencia como clase para realizarse en lo real. Es decir, este ritual es clasistamente ecuménico: todos los participantes de la clase participan

y no hay un afuera que atender, no hay un otro diferente para quien haya que legitimar el discurso.²

Esta situación, tal como se deja leer en *Sin rumbo* de Cambaceres, ya parece manifestar una crisis a partir de 1885. La llegada de los contingentes inmigratorios supone una serie de transformaciones culturales que podemos pensar como el pasaje de la teatralidad del ritual a la teatralidad del teatro (Geirola). La mirada del inmigrante, y no la del nativo (indio, gaucho) es la que necesariamente rompe con la confortabilidad continente del rito; en efecto, es la mirada de los europeos que, negando aquel modelo otrora idealizado y haciéndolo ver ahora como fallido, abarcan todo el espacio del Plata. La llegada de los inmigrantes europeos, esos contingentes del horror producidos entre los primeros efectos de la Revolución Industrial, no sólo traen ya una elaboración cuestionadora del poder y por ende una visión ineludible de lo social a través del prisma de la lucha de clases, sino que también rompen la idealidad de los modelos asumidos como programas políticos. Europa, en el imaginario ochentista de la clase dominante, deja de ser un todo homogéneo y sacralizado, una garantía y una meta, para astillarse en múltiples fragmentos de diversidad difícil de articular en un discurso.

¿Qué es Europa? No es ni Grecia, ni la baja Italia, ni el campesinado español. En la mentalidad de los dirigentes oligárquicos Europa es una construcción imaginaria y consecuentemente muy latinoamericana formada por los elementos seleccionados en la fragua de un deseo, de una falta, y (mal)articulados en un discurso tachonado de citas arbitrarias que no se dejan leer como un todo sistemático y coherente. Desde el apasionado *Facundo*, pasando por la aparente frialdad de las *Bases* de Alberdi hasta el clasicismo rodoniano, se puede leer un proceso de construcciones discursivas que tienden a sostener la idealidad del modelo a costa de traicionar la "verdad" de las procedencias y conexiones textuales. Esta Europa de la dirigencia latinoamericana comenzará a mostrar su finta con la llegada del inmigrante; la mirada, que debió haber sido de aplauso y confirmación de aquello que podríamos designar como pasaje de la gran aldea a la ciudad moderna, fue sin embargo de repudio y de cuestionamiento.

Inmigración y anarquismo: la subalternidad autorizada

Si los síntomas de fracaso de este ideario programático sarmientino y alberdiano habían ya aparecido como registros del odio y del crimen emergentes del cuerpo del indio y del gaucho, la teatralidad incipientemente burguesa había podido no obstante recuperar o neutralizar aquella impugnación: la trayectoria de la literatura gauchesca, de la conquista del desierto y el genocidio indígena, así como el pasaje del circo al teatro que hacen los Podestá, y que culmina en la representación emblemática del gaucho bueno y colaborador (soporte pasivo que

vemos en *Calandria* de Leguizamón), resulta una prueba evidente de que el sector oprimido carece de discurso cuestionador para apelar y/o disputar el poder. *Sin rumbo* registra el nacimiento del terrorismo en Argentina como efecto directo de la compactación discursiva oligárquica incapaz, en su narcisismo, de elaborar articuladamente las demandas del otro.³ El suicidio de Andrés en la novela de Cambaceres es paradigmático. La mirada del inmigrante se coloca en un registro diferente. Proviene de un referente que no parece coincidir con el modelo sacralizado de cultura, cuestiona todo tipo de imitación del modelo en sí y a la vez trae un discurso capaz de articular la demanda del oprimido: el anarquismo. El elemento crucial de esta presencia es justamente eso, su presencia, su cuerpo, su otredad que hace juego directo con lo valorado del modelo, y su presentación que hace cortocircuito en el seno mismo de la clase dirigente.

Hay que elaborar cuidadosamente este doble juego de la presencia del inmigrante: no es lo bestial, lo irracional, lo residual, como a veces pareciera indicárselo tan unilateralmente; no es una presencia en el contexto que altera por sí misma la cultura argentina. Por el contrario, hay que ver su contrapartida del juego en la paradójica confección valorizada que el europeo admitía en el modelo sostenido por el discurso político y programático de la clase gobernante.

El inmigrante será entonces todo lo subalterno que se quiera, pero el hecho de provenir de un referente valorizado por el delirante modelo autóctono de Europa, de alguna manera entra como un subalterno autorizado.

Esta presencia de un subalterno que habla, que—dentro de la paradigmática del discurso patriótico donde el inmigrante debía ser un eterno agradecido por su condición de entonado—no debe pero quiere hablar, trae aparejado necesariamente la transformación de la teatralidad oligárquica en una teatralidad moderna, ya no un ritual endogámico de clase (sociedad de amos aristocráticos) donde el otro es un igual y el diferente no existe, sino una teatralidad concebida como lucha donde el amo es ahora hegeliano y el esclavo es el que hace la historia. Se trata de *representar* para el otro y de hacerlo un aliado ideológico del escenario; ya no una ceremonia de sociabilidad placentera de representaciones galantes sino una necesidad imperiosa de dominación y control ideológico de lo diferente. El público es ahora un espectador capaz de asumir una posición con el mensaje teatral y la representación, y por ello es necesario hacerse cargo del control discursivo y del control ideológico, por medio de un teatro de tesis. Y si el teatro subalterno tiene algo que impugnar, la clase dominante intentará por todos los medios imponer, al menos, su canal de transmisión: la sala a la italiana, la ideología de la identificación, el realismo, etc.

El subalterno no sólo es ahora capaz de llegar al terrorismo y al crimen, sino de hablar y escribir (actividades vividas como análogas a las primeras), pero fundamentalmente de impugnar lecturas, de relativizar textos.

Anarquía sexual: escritura, lectura, sonoridad

Los invertidos ejemplifica estos procesos y a la vez se deja leer como la réplica anarquista al anarquismo solapado de la clase dominante; en todo caso, como el trasfondo mortífero construido tras el impecable *Ariel* de Rodó, emblema modernista paradójal: llamado a las juventudes de América en los cánones fisurados de un espiritualismo europeo, y a la vez defensa frente a los ideales de felicidad prometidos por el utilitarismo norteamericano. Si el texto rodoniano llamaba a una comunión homosocial e intelectualmente aristocratizante de los más jóvenes, los más enérgicos y los más iluminados (cualquiera fuese su origen de clase), el texto de González Castillo pone en escena la anarquía sexual de aquéllos que sostienen los ideales de pureza, monogamia y homofobia.

La obra está dividida en tres actos, dos de los cuales (primero y tercero) se abren con una escena de lectura de un informe pericial que el doctor Flórez prepara sobre el caso de un asesinato cometido por un homosexual llamado Calixto (nombre evidentemente extraño en el Río de la Plata pero verdaderamente sugestivo en el orden de lo intertextual y de la relación entre belleza, crimen y arte). El acto segundo, en cambio, genera un juego metateatral donde Clara, la esposa de Flórez, en un fallido intento de ceder a sus deseos sexuales con el "amigo" de su marido, se coloca como un espectador interno del drama y simétrico del público. Lectura y teatralidad serán dos instancias por donde puede medirse la forma del cuestionamiento de la anarquía sexual y de redefinición de los espacios urbanos y culturales, vividos a partir de aquí como un gran teatro.

Es por el entramado de la lectura que la pieza de González Castillo configura un espacio topológico de posiciones, es decir, de diversas visiones (ideológicas) en relación al sexo (como cruce misterioso entre producción y reproducción, y soporte del poder y de lo simbólico). Sea el de los señores como el de los criados, todos ahora están comprometidos en un proceso de identificación (en sentido imaginario y policial) organizado a partir de la sospecha sobre la filiación genérica de los dueños de casa (cuestionamiento de la coherencia entre cuerpo y código en el seno mismo del poder patriarcal).

En la escena inicial de la obra, Julián, hijo de Flórez de 16 años de edad, está "pasando en limpio" (11) el informe pericial, lo cual remite inmediatamente a una producción de "escritura sucia" generada a partir del padre y a una reproducción escrituraria por parte del hijo. El hijo lee el informe paterno "con dificultad" (11) tanto para sí como para la audiencia, lo cual necesariamente replantea las posiciones de subalternidad: si el hijo *debe* leer/escuchar al padre, ¿quién debe leer/escuchar al hijo? El hijo reproduce la escritura paterna de modo que la relación significante/significado se altera brutalmente desligando por un lado la escritura (*écriture*) de la grafía y—haciendo pasar una por la otra—confunde la reproducción con la producción, la representación con el traba-

jo y la participación mediadora del subalterno con el diálogo efectivo entre el padre y el juez. Esta mascarada democrática, para usar los términos de Rama, introduce en el juego al subalterno pero deja simbólicamente marginada la voz de los subalternos no consanguíneos (Petrona, Benito) la cual, como "pueblo," será necesariamente el parámetro que González Castillo coloca como instancia de certificación de la "verdad," como prueba, de la historia sexual de los patrones.

A su vez, esta distinción entre significante y significado tiene una doble vertiente: el orden de la materialidad gráfica (orden del cuerpo), el orden de la "sonoridad" (ligado a la voz), y el orden del significado (ligado al espíritu). Si el trabajo sobre el significado (*écriture*) está todo él ligado al ejercicio de la paternidad, la voz queda necesariamente ligada al trabajo subalternizado del hijo, quien ahora parece convertirse en el emblema paradójico del intelectual y del poeta modernista: Petrona aparece en esta primera escena "atraída por el tono declamatorio de la lectura"—lo cual remite al Rubén Darío que no escribe para las mayorías (escribe para el Amo), pero ineludiblemente va hacia ellas (a través de la "sonoridad" como ideología de la escritura del padre atravesada ahora por la modernización y por ende convertida en un campo ya no artesanal sino fabril [Jitrik, Rama]).

El diálogo entre Julián y Petrona resulta ser el de los subalternos. El hecho de que la "sonoridad" sea el operador de la seducción y de la dominación subjetiva del otro, posiciona diferentemente al hijo y a la sirvienta en relación al significado y, fundamentalmente, al referente⁴: para Petrona, un "manflora" (forma "baja" en la que se deja leer el apellido de la familia a la que sirve) es parte de su entorno cotidiano ("el mundo" [12]) y de la "biografía" de los Flórez que ella guarda secretamente como su parte de poder. Petrona, a su vez, confunde el *informe* médico con un discurso político y analogiza inmediatamente el crimen y la locura con la homosexualidad, *reproduciendo* de ese modo la ideología oficial. Su posibilidad de producción en el sistema está limitada al eco deformante de la jerga oficial ("mafroditas" [12]), pero su poder atenta directamente a la elaboración de la historia (familiar): Petrona cuenta la historia de Lili, un afeminado primo del Dr. Flórez, que "era lo mismo que una mujer, y tenía unos bigotes como de gringo. . . . Siempre andaba con polvos, perfumes y abanicos . . . y a lo mejor lo veíamos vestido de mujer al muy sinvergüenza" (13). En efecto, el subalterno no consanguíneo es ahora el capacitado para dar cuenta (mediante una narración secreta) de una falla en el sistema familiar pero a su vez de reforzar la ideología oficial sobre la implacabilidad de la herencia.

Reproducción, repetición, travestización

El fantasma fundamental del texto—como hemos sugerido—, que funciona como matriz productiva del mismo y límite de sus representaciones, es

indudablemente el de la reproducción, límite al mismo tiempo de las posibilidades de la anarquía. Petrona siente asco por Lili, no tanto por ser un "mariquita" sino por pretender ser la reproducción de la capacidad reproductora de la mujer: "Al muy chanco se le había antojado tener hijos también" (13). Lili alcanza su identificación con lo femenino mediante un procedimiento de imitación dramática: "cuando su abuelita tuvo a la niña Felisa, tu tía—dice Petrona—, bueno, pues él se echó en cama y se puso a gritar también como si lo estuviera[n] degollando . . ." (13). El deseo, entonces, solo admite satisfacerse mediante la máscara, la identidad se alcanza no por la fatalidad de la biología, tampoco por la pertenencia a una clase (o familia), sino mediante un protocolo de investimentos del cuerpo propio: Lili es lo que él quiere ser si es capaz de reproducir los protocolos de travestización por los cuales los otros-diferentes parecen ejercer las propias.⁵

Si esta travestización no tiene en la consideración de Petrona otra salida que el suicidio, que la muerte (no olvidemos que ella habla y exige que le hablen "en cristiano" [12]), y si para Julián estos desvíos solo admiten ingresar al discurso mediante el recurso pietista y religioso a la diabolización ("¡Pobres diablos! [13]) o la clasificación médica de "aberración," tenemos esbozados un espacio "legal" que hace necesariamente de límite a la anarquía sexual, aun cuando Petrona tiene que reconocer la bisexualidad del hombre: "A casi todos los hombres que yo he criado o he visto criarse les gustaban las cosas de mujeres. . . . A su papá, no más, para no ir más lejos . . . le gustaba jugar con las muñecas de las niñas, lo mismo que una mujercita" (13).

La instancia represiva quedará ligada, desde entonces, a los efectos educativos como imposición cultural y ortopedización del deseo, razón por la cual comenzarán a emerger los discursos llenos de consideraciones pedagógicas y de preceptos utilitarios en función de un bien común en una sociedad moderna (*Ariel*, otra vez, constituye un texto paradigmático por lo que avala y a la vez plantea de estas cuestiones): en fin, la duda de Clara en el acto tercero, respecto a la sexualidad de su hijo Julián, está basada en una pesquisa sobre los efectos benéficos de la educación en el hogar, la escuela y la sociedad en general: "¡Pensar en la miseria moral de los hogares en que tales vicios se adquieren! (. . .) ¿Tú has conocido a alguno de esos desgraciados? (. . .) por ahí . . . en el colegio (52) Tú no sabes las angustias de una madre pensando en los peligros que rodean a sus hijos . . . en las depravaciones del mundo . . . en las miserias de las malas amistades" (53).

La preocupación de esta madre, como la que por otra parte constituye el foco de preocupación oficial e incluso de González Castillo, está ligada exclusivamente a la sexualidad masculina: desde el caso de Calixto hasta el de Flórez, su hijo y sus amigos, la obra se preocupa por la transmisión (y crisis) de la

masculinidad. Clara, por ejemplo, interroga a su hijo en estos términos: "Tú eres un hombre . . . un verdadero hombre . . . como yo te quiero . . . ¿verdad?" (52), pero Julián no comprende la pregunta y consecuentemente no la contesta. Clara necesita convencerse de que Julián es "bueno, puro . . . sano" (52), pero no siente necesidad de preguntarse por la sexualidad de su hija que, no por casualidad, tiene nombre prostibulario: Lola. Tanto González Castillo como la misma Lola están recurriendo al nombre propio (Nombre del Padre) como forma de acceso a algún saber sobre el deseo; Lola describe el encuentro de su hermano con una señorita y dice: "¡Ay! yo estaba sofocada . . .; pico a pico, sin separarse un minuto, con la pavota esa de Cándida. . . . Bueno, por algo se llama Cándida, aunque el cándido viene a ser él en este caso . . ." (49). Lola es la que reconoce la presencia del erotismo allí donde los otros la reprimen o la niegan; también es ella la que admite la posibilidad de ese otro espacio anárquico donde soñar con Cándida, la otra mujer.

Si los actos primero y tercero permiten a los personajes y al público inferir el juego de la mascarada familiar del padre, el acto segundo, como el sueño de Lola, es la escena denegada de la representación social: es la puesta en escena de la anarquía sexual, de la sexualidad femenina y la mascarada materna. El público se enfrenta a la "sala de una garçonière elegante," a la que clandestinamente asiste Clara invitada y seducida por Pérez, el amigo de su esposo. Este acto es el que pone en escena la "verdad" del carnaval democrático. Todo en este "club" homoerótico (que ahora hace sospechosa la homosocialidad de los clubes) es oscilante: Pérez, el amante crónico del esposo de Clara, siente ahora deseos por una mujer; Clara, incapaz de reconocer en ella su insatisfacción sexual y, por ende, replantear la relación con su esposo, asiste guiada por su deseo a la cama con un homosexual; Flórez aparece en el momento preciso para descubrir que Pérez tiene una amante "mujer" y como "esposa" engañada hace su correspondiente escena de celos, incapaz de reconocer en las señas del delito las pertenencias de *su* mujer; por otro lado, los invertidos Princesa de Borbón y Juanita, travestizados—pero no para la mirada inicial del espectador y posteriormente de Clara—hacen al esplendor de la máscara.

El público desde "fuera" y Clara desde "dentro" de la narración y de la representación tienen que enfrentarse a la oscilación sexual permitida por las investiduras del cuerpo, de su determinación biológica; aceptar la orientación sexual como construcción cultural y, por lo tanto, aceptar la indeterminación biológica. En términos psicoanalíticos, se trata de aceptar la diferencia entre deseo y necesidad, entre deseo e instinto, entre naturaleza y cultura. González Castillo parece diseñar un texto donde se puede escuchar cómo el deseo no está interesado en "las energías creadoras y reproductoras de la vida" (15) sino en su satisfacción a costa de convertirse en un deseo mortífero. El deseo, pues, está

más ligado a la repetición que a la reproducción, y por eso se puede entender cómo la teatralidad inherente a *Los invertidos* asume también esta lógica como estrategia.

Los límites de la reproducción: el crimen y lo irrepresentable

González Castillo ofrece a la vez el orden oficial (familiar, social) de la clase dominante y el trasfondo de esa representación; pero así como el segundo acto es la réplica travestizada y paródica del orden familiar heterosexual, no por eso deja de ser la reproducción de ese orden: si en el primer acto tenemos una familia visitada por amigos y atendida por sirvientes, aquí también tenemos una pareja (reproducción activo/pasivo, Pérez/Flórez) visitada por amigos y atendida por sirvientes fieles y custodios de los secretos más íntimos. No obstante, González Castillo no pone en escena aquello que hoy, después de Artaud y con una relectura de Sade, podemos situar como lo más humano: el crimen amoroso (16). Me refiero a la historia de Calixto. Es que en el ámbito de la cultura dominante, la historia de ese crimen es sencillamente incomprensible; cae, pues, bajo la etiqueta de "lo irracional." González Castillo parece más atraído por el carnaval burgués de la sexualidad que por la sexualidad misma. El Dr. Flórez tiene dificultades para "escribir" ese crimen y sólo puede justificarlo en el orden de una legalidad preestablecida y no—como cree Ure—a costa de contradecirse, ya que si Calixto no es el Hermafrodita del mito griego (11), pero luego resulta ser un hermafrodita (16), es que en un caso se trata de "lo orgánico" y en el otro del amor. Se trata de dos hermafroditismos distintos o, mejor, del hermafroditismo en dos planos diferentes.

Del mismo modo, González Castillo no puede escribir la historia de Calixto para ser representada en el espacio burgués del Buenos Aires de entonces por una compañía teatral consagrada como es la de Podestá-Ballerini. Ese crimen es lo que resiste a la representación y si resulta el disparador dramático lo es en un doble sentido: el de la anécdota y el del contrato de verosimilitud. El crimen de Calixto o el de Clara es, nuevamente, un acceso al falo provocado por una heterosexualidad compulsiva, para los cuales la sociedad dispone dos instancias de apelación: el código del honor y la ciencia. La pieza de González Castillo, como *La carta robada* de Poe, dispone de posiciones fijas para personajes contingentes: Clara termina en el lugar de Calixto, y entonces uno puede sospechar cuánto de honor había en el despecho amoroso de éste.

Es que—como afirma Alberto Ure—"la violencia dramática se despierta según las leyes que se transgreden, y la homosexualidad en sí misma es tan dramática como la heterosexualidad, depende de lo que se transgreda, de la tolerancia social de lo que la sexualidad exige" (68). Por eso, el orden de la teatralidad moderna también tiene sus limitaciones sobre la cual se transgrede, y

González Castillo puede contar la historia de una familia pero no la de un crimen pasional entre hombres. Todos los triángulos de la obra (Flórez/Pérez/Clara, Princesa/Juanita/Emilio, Calixto/su amante/la otra mujer, Julián/Cándida/Lola) se construyen como parodias del canonizado matrimonio cristiano y su transgresión por el adulterio, pero la pieza de González Castillo parece estar más fascinada con una comprobación que sus personajes hacen no sin asombro: que la práctica de una vertiente de la sexualidad no es forzosamente limitativa y que la transgresión es, hasta cierto punto, parte de la lógica del deseo; en otras palabras, el texto parece decir que la práctica de una vertiente de la sexualidad no cancela la posibilidad de una variación: el amante de Calixto muere porque decide casarse, y Calixto probablemente mata porque se compara con la otra mujer; Flórez puede tener relaciones homosexuales con Pérez desde su adolescencia, sin que eso le haya impedido cumplir con los protocolos sociales de un matrimonio legal; Pérez puede mantener relaciones homosexuales con Flórez y probablemente con otros, sin menoscabo de que, en un determinado momento, pueda sentir deseos eróticos por Clara. Si Flórez se ofende con Pérez es porque se compara con "la otra mujer," Clara en este caso, su propia esposa. Si Clara se ofende, no es tanto por la presencia de los invertidos, sino por la certeza de ser un objeto comparable y de hecho sustituible en la cadena metonímica del deseo de Pérez o bien por vislumbrar la verdad que significa ser sustituible por su propio marido, la otra mujer. Lola sabe que su pesadilla es Cándida, la niña ideal de los afectos de su hermano.

La anarquía y la Mujer

Sin embargo, lo que está en juego en el texto no es tanto el tema de la homosexualidad como el de La Mujer. Ure vislumbra este aspecto desde una posición un tanto "masculinista" cuando afirma que "[n]o parece haber en esta obra muchos hombres, ni alguno siquiera, que deseen a otro hombre; son hombres que quieren ser mujeres, lo que no es lo mismo" (68). En efecto, cada triángulo se ofrece a un desbarrancamiento cuando se establece una competencia con la otra mujer; es que el deseo trata de alcanzar La Mujer como otredad fundamental. La obra—para seguir el juego con Ure—parece más bien llena de hombres: Lola, Clara, Pérez, Flórez, etc. sacudidos por la certeza del otro imaginario del deseo, la falta originante que hace tambalear la certeza de una identidad sexual. Si el anarquismo de González Castillo tiene un componente ineludible es justamente hacer sentir a la audiencia, como a sus personajes, este más allá de la identidad organizada en función de la determinación cultural fálica, sea sexual, sea clasista. Por eso la mascarada (sexual o democrática) se siente amenazada con la presencia de esa "otra mujer" que rompe con la confortabilidad burguesa del herma-

froditismo: sentirse mujer en un cuerpo de hombre o, en palabras de Emilio, "mejor que ser hombre o mujer solamente, es ser las dos cosas a la vez" (32).

Pero esta afirmación es el límite ideológico del texto y probablemente del anarquismo: el malestar en la cultura aparece entonces como la imposibilidad de concebir una sociedad capaz de organizarse según dos legalidades, en la aceptación de "las dos cosas a la vez." Es que el anarquismo falla al proponer esas "dos cosas a la vez" como utopía y no justamente como punto de partida: *somos* (Freud *dixit*) dos cosas a la vez. Pareciera imposible pensar una anarquía absoluta que no terminara necesariamente reconociendo un Otro como instancia represiva. Resulta imposible sacar al anarquismo como discurso alternativo; se trata de un discurso obsesionado por el acceso a la felicidad que sólo admite las vías de la transgresión como efecto de la dinámica perversa de la sociedad burguesa (Dollimore). Por eso la "negociación" verosímil de González Castillo consiste en hacer avanzar la obra mediante la lectura como pesquisa policial y mediante la sexualización de la *escena de la lectura*; pero a su vez, esta negociación está necesariamente ligada a la teatralidad del teatro burgués en la medida en que trata un aspecto tabú al poner en juego la problemática de sexo y género (*gender*) en el marco de un espacio genérico (*genre*) anarquizado de fragmentos de estilo y procedimientos dramáticos (sainete, melodrama, teatro realista, naturalismo, tragedia); en efecto, todo esto está sometido al orden escópico de la exhibición como construcción política de la mirada burguesa (el Otro): el espectador es el mirón, como Clara, escondida y suspensa en ese espacio neutral—casi un closet—que en tal caso sólo logra escandalizarse y hasta ofenderse por el espectáculo (los actores travestizados), al tiempo que puede aceptarlo sin mayor peligro mediante el recurso a la *Verleugnung* (Mannoni 9-27). Este marco de teatralidad y de narratividad burguesas llevan sin duda a que—como afirma Foster—la audiencia pueda identificarse finalmente con Clara y sobrellevar lo expuesto como garantía de "the moral quality of Argentine society" (31). Por eso se necesitaría un guiño de la dirección, para hacer sentir al público hasta qué punto está también él travestizado con la máscara de "espectador," para llevar *Los invertidos* a otro nivel de debate y de percepción.

Arizona State University

Notas:

1. Cfr. mi trabajo "Eroticism and Homoeroticism in *Martín Fierro*" (*Hispanic Issues* en prensa 1994).

2. David Viñas, no sin ironía marxista, afirma que "en el siglo XIX, en lo esencial y con todos los matizados que se quiera, había una sola clase en tanto tal" (20-1). El tema de la definición de

"clase social" no solamente es problemática en la teoría marxista sino mucho más aún en el caso de la composición socio-económica de América Latina.

3. Cfr. "Cuerpo, violencia y terrorismo en la escritura irónica de Eugenio Cambaceres," en mi libro *El tatuaje invisible: ensayos sobre la escritura del horror en Hispanoamérica* (en prensa).

4. Como se verá al final de este artículo, también la "sonoridad" posiciona al público en el sentido de que la escena primera ya lo deja pasivo y mirón.

5. Veremos más adelante cómo esta identificación opera entre Clara y el público al final de la obra.

Obras Citadas:

Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde. Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Foster, David William. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1991.

Geirola, Gustavo. "Espacio, imagen y puesta en escena". *Gestos* 15 (1993): 25-40.

---. "Eroticism and Homoeroticism in *Martín Fierro*." *Hispanic Issues* (en prensa 1994).

---. *El tatuaje invisible: ensayos sobre la escritura del horror en Hispanoamérica* (en prensa).

González Castillo, José. *Los invertidos*. Buenos Aires: Punto Sur Editores, 1991.

Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México, D.F.: El Colegio de México, 1978.

Mannoni, Octave. *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.

Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.

Ure, Alberto. "La realidad del escenario. Notas sobre la puesta en escena de *Los invertidos*." González Castillo, J., *Los invertidos*. 65-75.

Vifias, David. *Anarquistas en América Latina*. México, D.F.: Editorial Katún, 1983.