

Tulio Carella: del *closet* de la nación a la salida latinoamericana

Lucas Mertehikian¹

El primero de abril de 1979, una breve necrológica titulada “Tulio Carella. Sus exequias”, publicada en el diario *La Prensa*, termina con este párrafo:

Hacia tiempo que Carella habíase alejado de los ámbitos artísticos del teatro y del cine, pero en la intimidad vivía consagrado a la constante lectura de poesía y a la creación musical, que improvisaba al piano para su placer y el de su limitado grupo de amigos, pero sin fijar sus melodías en la pauta gráfica (1979: 18).

En efecto, Tulio Carella, que dos décadas atrás había alcanzado el reconocimiento del público como dramaturgo por su obra *Don Basilio mal casado* (1940), como guionista de películas que protagonizaron figuras como Mecha Ortiz y Armando Bó,² y como ensayista por sus escritos sobre el tango (*Tango. Mito y esencia*, 1956) y el sainete (*El sainete criollo*, 1957), hacía ya once años que no fijaba sus textos en la “pauta gráfica” para el público.

En 1960 había viajado a la ciudad brasileña de Recife para instalarse como profesor de teatro en la Universidad de Recife. De este viaje dan cuenta muy escuetamente las restantes dos necrológicas publicadas en ocasión de su fallecimiento. En *Clarín*, el 3 de abril de 1979, leemos que Carella “dictó cursos de teatro en la Universidad de Cuyo, en Mendoza, y en la de Recife, Pernambuco, Brasil, además de numerosos cursillos sobre temas literarios, pictóricos y de la realidad porteña” (1979: 5). Algo más dice sobre este episodio biográfico *La Nación*, dos días antes, en su propia columna dedicada al escritor:

Estudioso, tenaz –se había doctorado en química, pero cultivó el dibujo, la música, la parapsicología, el latín y el árabe– enseñó dibujo en la Academia Manuel Belgrano y desempeñó cátedras en las universidades de Cuyo y de

¹ Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Adscripto de la cátedra de Literatura del Siglo XX (UBA). Maestrando en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF) con una tesis sobre la obra de Tulio Carella titulada “Tulio Carella: un autor en el *closet* de la crítica”. Ha publicado ya un artículo sobre el tema en la *Revista Landa*, de la Universidad Federal de Santa Catarina.

² Para Mecha Ortiz escribió la película *El gran secreto*, de 1942. Para Armando Bó, *Mi divina pobreza*, de 1951. Por *Don Basilio mal casado*, obra que Carella dedicó a Federico García Lorca, recibió el Tercer Premio Nacional de Teatro (así lo consignan las tres necrológicas publicadas a su muerte).

Recife. Esta última respaldó su tarea literaria e inclusive editó, en portugués, su obra *Orgia* (1979: 12).

La mención es errática. Efectivamente, aquel libro de Carella había sido publicado bajo ese título en 1968 en Brasil y en portugués, en la traducción de Hermilo Borba Filho, pero editado dentro de la Coleção Erótica de José Alvaro Editor. No solo la Universidad de Recife no había publicado *Orgia* (y sí, en cambio, un volumen anterior de poemas titulado *Roteiro recifense*, en español), sino que su contenido había sido el motivo por el cual el rector de la Universidad de Recife lo echó en 1962, expulsándolo virtualmente de Brasil (MACHADO, 2011; BORBA FILHO, 1972).

Dos semanas antes de su expulsión de la universidad, Carella había sido secuestrado por el ejército brasileño, que, en busca de nexos entre las Ligas Campesinas nordestinas y la Revolución Cubana, creyó encontrar en ese argentino que frecuentaba la zona del puerto de Recife la conexión que traficaba armas de un bando al otro (TREVISAN, 2011; BORBA FILHO, 1972). Fue detenido en la isla de Fernando de Noronha y torturado hasta que el ejército, mientras requisaba su departamento, encontró su diario, donde Carella narraba con detalles sus infinitos encuentros con hombres que había conocido en Recife desde su llegada y que explicaban por qué frecuentaba hombres en la zona portuaria.

Bajo la amenaza de que los diarios fueran dados a conocer entre sus amigos y su esposa en Argentina, Carella debió regresar a Buenos Aires, donde reeditó varias de sus obras anteriores y publicó nuevas plaquetas de poesía y una autobiografía de su infancia. Pero fueron también esos diarios los que (con algunas modificaciones y un protagonista llamado Lucio Ginarte) Carella publicó como *Orgia*, justo antes de ingresar en esa larga década silenciosa alejada de la pauta gráfica. Y tal vez haya sido ese libro el que le valió a Carella el olvido y una permanencia prolongada dentro de lo que Silvia Molloy llamó “el closet de la crítica” (2012: 53).

Orgia será aquí nuestro punto de llegada. Partiremos del análisis del ensayo *Tango. Mito y esencia*, publicado 1956, y nos detendremos luego en *Cuaderno del delirio*, un diario de viaje por Europa publicado por Carella en 1959.

Pretendemos analizar el pasaje de un primer tema cuyo horizonte es eminentemente nacional (aunque el agotamiento de ese marco ya se deja leer allí con fuerza) a *Orgia*, cuyo horizonte es latinoamericano, a partir del contacto crucial con Brasil, y entendiendo la nación y América Latina como dos configuraciones comunitarias diferentes. En el caso de la nación, como señala Étienne Balibar (1991), se trata de una comunidad que se forma en base a la expulsión de toda otra forma comunitaria que pueda anidar en su interior.³ En el segundo caso, América latina es una “comunidad excéntrica, unidad no sintética de heterogeneidades” (LINK, 2009: 298; cfr. ANTELO, 2008).

Es cierto que en los doce años que separan una obra de la otra el paisaje literario se ha modificado. La emergencia de una literatura continental latinoamericana ya institucionalizada es un dato ineludible de los años sesenta, como explica Claudia Gilman (2012: 19). Pero, como también señala Gilman (2012: 27), esa emergencia está vinculada a la conversión de los escritores en intelectuales con incidencia en la esfera pública y una fuerte voluntad normativa, algo que solo lateralmente es posible leer en Carella. Convendría entonces no tomar ese dato como un factor determinante. En cambio, es más importante para nosotros leer la coincidencia entre ese pasaje del horizonte nacional al latinoamericano en relación con el tránsito de Carella y su escritura hacia la homosexualidad, imposible acaso dentro del estrecho marco del imaginario de la nación, ese otro *closet* (MOLLOY, 2012: 261).

Para ello tomaremos como referencia las tradiciones que en cada zona se ponen en juego: en un caso, el tango (con Gardel como figura aglutinadora) y el viaje consagratorio a Europa; en el otro, la presencia (más o menos velada) de la figura de San Sebastián. Es en relación a la potencia de esta última figura que leeremos en *Orgia* una imagen de América Latina irreductible dentro de la nación y su imaginario (incluidas las sexualidades). Esa imagen puede leerse en torno a la articulación de autoctonía y poiesis, es decir, alrededor de lo que es originario y lo

³ Florencia Garramuño (2004: 45) señala, a partir de esta consideración de Balibar, que ese proceso de depuración fue decisivo en la conformación de las naciones latinoamericanas.

que no lo es.⁴ Y esa dicotomía puede leerse también en correspondencia con otra específicamente latinoamericana: lo inviolable y lo violado, el tránsito de la noción de descubrimiento de América a la de integración operativa de lo disponible (LINK, 2009: 299; ANTELO, 2012). Lejos de resolver la tensión entre ambos polos, Carella elabora una imagen de América Latina que la mantiene y exhibe toda su fuerza al yuxtaponerlos.

El tango y la nación como ruina

En 1956, a cuatro años de emprender el viaje a Brasil que signaría su vida, Tulio Carella publica en Buenos Aires un libro que será reeditado en 1966 por el Centro Editor de América Latina: *Tango. Mito y esencia*. El libro se propone como “una revisión panorámica” –según escribe Carella– “para que otros investiguen más profundamente” el tema (1966: 11). Para el autor, la razón por la cual el tango amerita un estudio semejante es evidente y solo puede pensarse en relación con una cultura y una identidad nacionales: “El tango es entrañablemente nacional, en cuanto representa nuestra manera de ser” (1966: 16), señala.

Pero fuera de ese programa más bien convencional, el estudio comienza con un “Introito en el año 5956” (1966: 5) cuyas primeras líneas sugieren, sorprendentemente, la posibilidad de adscribir este prólogo extraño a la ciencia ficción, un género que Carella no retomaría en ninguno de sus libros futuros. Leemos al inicio:

Corre el año Z942AX. Un grupo de Omnipotentes aprovecha las vacaciones del mes Secreto para dedicarse a trabajos de arqueología. Después de resolver engorrosos cálculos logran determinar aproximadamente el paraje donde la tradición y la leyenda ubican a Buenos Aires. La otrora famosa ciudad fue la más poblada del Ángulo Sur: en los tiempos de su desaparición contó con sesenta millones de habitantes oxigenófagos (1966: 5).

⁴ Tomamos como referencia la distinción que elabora Nicole Loraux (2007) alrededor de estos conceptos en Atenas, en relación con dos visiones de la génesis. Lo autóctono se correspondería con una ideología según la cual lo mismo proviene de lo mismo; en la poiésis, en cambio, un elemento proviene de la unión de otros dos. Como explica también Daniel Link (2009: 250) en su análisis de la obra de García Lorca (figura central para Carella), estos elementos se corresponden al mismo tiempo con la oposición entre lo ctónico y lo olímpico.

Carella narra de esta forma el futuro en tiempo pasado (tal la norma de la ciencia ficción en tanto género, según Daniel Link [1994]). Pero si los relatos de ciencia ficción imaginan catástrofes de las cuales los protagonistas son testigos presenciales, en el prólogo de Carella la catástrofe ya ha ocurrido, y sobre ella apenas si se pueden aventurar hipótesis que no importa tanto verificar: o bien “Buenos Aires quedó cubierta por las aguas cuando los casquetes polares se fundieron por la acción de las bombas teletérmicas mal dirigidas” (1966: 5); o bien los “kronodomus, últimos de los habitantes cuatridimensionales” (1966: 6) fueron los responsables de desterrar de allí a los humanos. Una respuesta unívoca, concluye el prólogo, no es posible, y los documentos que de las “laboriosas excavaciones” se rescatan no prestan mayor ayuda a los (no tan) Omnipotentes investigadores.

De esta manera, no solo el origen de Buenos Aires es imposible de rastrear –tal vez, dice Carella, sea como la Atlántida: un mito. También es imposible rastrear el origen de la catástrofe que la ha sepultado. Ese origen irremediable y doblemente perdido tendrá, poco después de terminado el Introito, su correlato en el origen mismo del tango: “El origen del tango –la danza más profunda del mundo, como dijo Waldo Frank– está ensombrecido por la incertidumbre y transitado por la confusión” (CARELLA, 1966: 15). Carella, vemos, reconoce rápidamente el carácter nacional del tango. Pero enseguida descartará un problema –el del origen– que sin dudas no es menor en la proyección del acontecimiento central de una identidad nacional: “¿Cómo y dónde nace el tango? Se da en suponer que la raíz musical del tango plantea un problema importante. Me atrevo a sugerir que es un problema sin importancia, puesto que carece de solución” (1966: 23), escribe. El ensayo mismo atestiguará cómo el tango pasó, durante la vida misma de Carella, de ser un conjunto de rimas que los niños no debían pronunciar en sus casas a un elemento de formación que se aprende “con los palotes y las tablas de sumar” (1966: 12). Lo que nos interesa es, de esta manera, analizar las tensiones que se atraviesan al definir el tango como objeto de estudio.

En este pequeño Introito no habrá héroe que descubra cómo evitar la ruina de una civilización, anunciada desde el epígrafe del libro, que Carella toma de André Gide:

No pienso sin terror en la acumulación de novedades en la Biblioteca Nacional. Vendrá algún día que quizá no está lejos en que algún atroz cataclismo reduzca todo eso a cenizas. ¿Conforme a qué restos será apreciada nuestra civilización, nuestra cultura? (1966: 5).

Por el contrario, habrá arqueólogos que excaven y que piensen lo que resta: seres avocados, en definitiva, a una *ruinología* cuyo objeto no se manifiesta como un todo presente. En este caso, ese objeto que no puede percibirse como un todo en el presente será el tango, del que se desenterrarán “figuras” (CARELLA, 1966:7) y una *Antología* repleta de palabras oscuras a las que se atribuyen sentidos en todo diferentes a los que en 1956 se les asignan en Buenos Aires. La estatua de un hombre cuya base dice “Gardel” es considerada una

representación figurada del Ángel de la Guarda. La palabra que se lee en la base, Gardel, sería una variante ortográfica o fonética de Guarda [...]. Sin embargo, no puede demostrarse positivamente si se llamaba Ángel de la Guarda a un ser mitológico similar al Hermes Griego o a un funcionario del Mando Traslativo, es decir, un empleado del Ministerio de Transportes (1966: 7).

De la misma forma, “pues no se encontraron restos de puertos ni huellas hidráulicas”, la palabra “porteño” denominaría, según las excavaciones, a un “adorador de una diosa a la que se daba forma de locomotora” (1966: 6). Como otro arqueólogo latinoamericano pretendía del Barroco, en este futuro imaginario Carlos Gardel también está “destinado a la ambigüedad, a la difusión semántica” (SARDUY, 1987:5).

La aparición de Gardel está lejos de ser un dato menor. Al mismo tiempo que el tango se consolidó como música nacional, su figura habría de transformarse en un verdadero ícono nacional, tal como señalan Florencia Garramuño (2007) y Matthew Karush (2013) en sus estudios sobre la relación entre cultura popular e identidad nacional. En este punto, ambos recurren, para explicar el alcance de su figura, al papel que desempeñó en la película *Luces de Buenos Aires*, de 1931. El argumento es conocido: una joven campesina deja al

patrón de la estancia, interpretado por Gardel, para cantar tangos en la ciudad. Su ascenso como artista se corresponde con su descenso moral, típico de la ciudad en general y de los ambientes donde circula el tango en particular. El patrón, finalmente, la rescata. Lo que Garramuño (2007) destaca es que Gardel, que durante toda la película se ha esmerado en canciones camperas que contrastan con la música de la ciudad corrupta, para denunciar la traición de la joven no canta sino un tango (“Tomo y obligo”). La figura de Gardel resulta ser, en el medio de la oposición entre campo y ciudad, “una mediación entre ambos espacios” (2007: 223). Recuperando ese análisis, Karush considera que fue esa mediación lo que hizo que Gardel, y por extensión el tango mismo, “funcionara más convincentemente como símbolo nacional” (2013: 84). Ya en 1938, de hecho, Homero Manzi consideraba que Gardel era “la síntesis perfecta entre inmigrante y criollo, ciudad y campo” (KARUSH, 2013: 97).

Por su parte, la ciencia ficción parece habilitar la despreocupación que Carella mostrará más adelante por señalar el punto exacto de nacimiento del tango. Los instrumentos de medición de estos seres del futuro “no están adecuados a las *constantes* del tiempo”, escribe (6; el subrayado me pertenece). Esas “constantes” son imprescindibles para pensar el tiempo de una comunidad como la nación y su evolución. Según Benedict Anderson, esa concepción del tiempo organizada alrededor de variables fijas y mensurables está detrás de la formación de las naciones. A la nación la asiste, en este sentido,

una idea del “tiempo homogéneo, vacío” donde la simultaneidad es, por así decirlo, transversa, del tiempo cruzado, no marcada por la prefiguración y la realización, sino por la coincidencia temporal, y medida por el reloj y el calendario. [...] La idea de un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo vacío, homogéneo, es un ejemplo preciso de la idea de nación (ANDERSON, 1993:46-48).

En cambio, en este futuro de catástrofe que postula Carella, los arqueólogos extraterrestres se enfrentan a un tipo de simultaneidad bien diferente: en efecto, reúnen los objetos de sus excavaciones en “Casas del Olvido (adonde se va, se admira y luego no se recuerda)” (CARELLA, 1966: 6). Por eso toda ilusión de continuidad se ha visto destruida. No es posible determinar a través del tiempo el significado de las palabras; ni siquiera de los nombres propios.

Para Homi Bhabha (2002), este carácter diseminante de los símbolos cuestiona siempre ese tiempo lineal de la nación. Una nación, así, se juega entre dos temporalidades. Por un lado, una temporalidad pedagógica, que recurre al pasado como un relato en el que se acumula información y tradiciones; por el otro, una temporalidad performativa, que pone en escena, cada vez de manera novedosa, esas tradiciones acumuladas en los relatos del pasado. Entre ambas temporalidades se negocia la identidad nacional. Y en el juego entre ambas temporalidades se produce la brecha por la que se pierde toda identidad entendida como un todo homogéneo. Esa es la brecha temporal que abre el Introito de Carella: por allí es que se cuelan las palabras del lunfardo codificadas en los tangos e incluso la estatua de Gardel. Y con la figura de Carlos Gardel, como vimos, es lo argentino mismo aquello que queda sometido a un proceso de diseminación irrevocable.

Así visto el asunto, ¿lo único constante del tiempo sería la acumulación de ruinas sobre ruinas? En el párrafo final del Introito leemos: “Habrá que proveer de cerebros al Sabio 9 CP, al Expeditor Androide Clase 8 y al Profesor Robot 117, pues ahondaron tanto en las excavaciones imaginarias que, atrapados en los engranajes del tiempo, no pudieron regresar” (CARELLA, 1966: 10). Parece un destino lógico para arqueólogos, en la medida en que “lo que el arqueólogo encuentra”, como explica Agamben, “nunca es la identidad preservada del origen” (2011: 117). Carella, que comienza su relato en el pasado del futuro propio de la ciencia ficción, termina más bien en el futuro de las profecías. Imagina un futuro en el que, sepultada Buenos Aires por una catástrofe que permanece inexplicable, sus arqueólogos se pierden a mitad de camino entre ambos cortes temporales. Los engranajes del tiempo parecen comportarse, más que como una línea recta sobre la cual los investigadores pueden ir y volver a su antojo, como una ola que los arrastra, que asciende y desciende sin que pueda determinarse donde muere una y nace la siguiente. Como “La ola” del poema de Gabriele D’ Annunzio, de 1902, cuya traducción Carella había publicado en 1945, once años antes que *Tango. Mito y esencia*:

Nace la ola lenta,
súbito se apaga.

El viento la arrecia.
Otra ola nace,
se pierde,
como oveja que paze
en lo verde:
¡un copo de espuma
que salta! (D' ANNUNZIO, 1945:5).

Vale la pena recordar, en este punto, que las infinitas polémicas surgidas alrededor de la figura de Gabriele D' Annunzio y su sexualidad son conocidas y están bien documentas por sus biógrafos (HUGHES-HALLET, 2013). Volveremos sobre esto, pero puede armarse de a poco una constelación de los escritores a los que Carella leía y referenciaba antes de escribir *Orgia* (donde reaparecerán): Gabriele D' Annunzio, André Gide, Federico García Lorca.

Como ya señalamos, el horizonte de este ensayo es todavía, y sin lugar a dudas, el tango como música nacional. Para Carella existen, de hecho, en la relación entre las letras de tango y la música “constantes ineludibles que imponen las *fuerzas telúricas*” (CARELLA, 1966: 34; el subrayado es nuestro). Sin embargo, en los pocos pasajes que se dirima el asunto de su nacimiento, justo antes de que se descarte la cuestión, se considerará la posibilidad de entenderlo como un asunto americano antes que argentino. Incluso se dedicarán varias líneas a la hipótesis según la cual se le busca un origen africano. Pero concluirá que creer que la música llegó a América traída desde África por sus habitantes “tiene mucho de disparate” (1966: 21). “No quiero despreciar la intervención de los morenos”, aclarará después, “quiero apreciar debidamente la intervención de muchos otros que no eran morenos” (1966: 24). Acaso ya comience a escucharse la pregunta que Carella se hará durante toda su estadía en Recife, que vuelve una y otra vez en *Orgia*: ¿qué es un negro?

Como sea, queda claro que “el origen del tango no es propiamente argentino; es un producto híbrido o mestizo nacido en los arrabales y consistente en una mezcla de habanera tropical y milonga falsificada” (CARELLA, 1966: 15-16). Pero enseguida Carella aclara que “el lugar de nacimiento dentro de un país no obsta a la nacionalidad” (1966: 16). Lo mismo sucederá con la consideración del

lunfardo en las letras de tango, que “alarma a los puristas” (1966: 64)⁵ y que Carella defiende, porque para él, este es el dialecto que “si no refleja la ciudad, la recrea a su modo” (1966: 71). Pero aclara: “Las palabras, como los frutos, adquieren el *sabor telúrico* del sitio al cual han sido trasplantados” (1966: 62; el subrayado nos pertenece). Como se ve, la fuerza telúrica es para Carella aquello que permite dirimir la cuestión de la nacionalidad del tango aun cuando se sugiera que es un género musical que se produce en la negociación entre lo autóctono y lo importado. Si en el Introito Carella se permitía, mediante la ciencia ficción, abrir la brecha temporal en la cual esa identidad nacional se negocia entre ambos polos, ahora, ya situados bien adentro de su ensayo, parece dispuesto a cerrarla: “A esta altura, el lector avisado comprenderá que postulo la teoría platónica: la *tanguicidad* existiría antes que el tango. No es un criterio irracional, puesto que incluye lo telúrico como fuerza” (CARELLA, 1966: 28; el subrayado es del original).⁶

En todo caso, lo que Carella no consigna dentro de las posibles genealogías del tango que elabora es el lugar de Brasil, y esa es una ausencia que conviene recuperar, atentos a la importancia que tendrá luego en la obra y en la vida de Carella. Según Florencia Garramuño, fue durante las décadas del veinte y el treinta del siglo pasado cuando “el tango en Argentina y el samba en Brasil comienzan a ser percibidos como músicas nacionales” (2007: 15), en el marco de los procesos de modernización cultural que se estaban produciendo en ambos países. Dentro de las razones que se esgrimen para consagrar a una y otra música como símbolos nacionales es decisivo, para Garramuño, su “primitivismo” (2007: 16). Y no es solo esa decisiva participación en la conformación de una paradójica “modernidad primitiva” (GARRAMUÑO, 2007:16) lo que comparten tango y samba. También podrían compartir, de acuerdo con una de las genealogías plausibles para cada una, un origen, que sería así doble:

⁵ Entre los que se cuenta, por ejemplo, Borges (cfr. GARRAMUÑO, 2007; SARLO, 1995).

⁶ En 1960 (pocos meses antes de viajar a Brasil), Carella parece querer volverse definitivamente hacia esas fuerzas telúricas. Publica en la revista *Ficción* una reseña crítica de un volumen titulado *Adivinas, fantasmas, cuchilleros y otros ensayos*, del escritor mercedino Raúl Ortelli, y acaso sensibilizado por tratarse de historias que se cuentan en el pueblo en el que se había criado, se lamenta de que, antes que a la vida provinciana, se haya dado preferencia “al estrépito cosmopolita de la ciudad” (CARELLA, 1960: 119). De seguir este tipo de libros, dice Carella, “volveríamos a amar lo nuestro” (1960: 120).

[...] los primeros balbuceos del tango y del samba, si se toman del punto de vista de la *longue durée*, parten de un mismo tronco común: la habanera, que está en el origen del tango, está también en el origen del maxixe o tango brasileño, que más tarde, alrededor de los años veinte, intervendrá en las transformaciones del samba urbano carioca (2007: 19).

Garramuño retoma el lugar de la habanera en los orígenes del tango; sin embargo, al agregar el samba a su análisis, la pertenencia nacional del tango –su nacionalidad– puede ser puesta en cuestión. De manera que a esa tensión entre lo autóctono y lo importado que ya estaba en la historia del tango de Carella (entre autoctonía y poiésis, diríamos) se podría agregar este elemento brasileño que Carella había silenciado, y que también empuja la genealogía del tango fuera de los límites de la nación, ensanchándola, en una dirección latinoamericana.

El lugar de Brasil en el origen del tango no es lo único que Carella parece querer silenciar respecto a su nacimiento. Al hablar del tango como danza y de la sensualidad innegable que ella implica, Carella no niega su fuerte contenido erótico: “Se llegó a tal exageración en el sobamamiento que puede decirse sin mentir del todo que practicar el tango es hacer bailando lo que otros hacen acostados [...]. Dentro de los contornos castos del tango, ruge el deseo del sexo” (1966: 36-37), escribe. Y aunque en la palabra “exageración” pueda leerse una tímida censura de ese elemento erótico, Carella, en general, defiende el tango de los que lo acusan de música y baile procaz, atacando, por ejemplo, otras danzas: “Una revisión superficial de ciertas danzas autóctonas daría un susto a los detractores del tango” (1966: 41), dice, apuntando en dos direcciones: por un lado, vuelve a poner en escena el problema de la autoctonía y la insoslayable participación en el tango de componentes inmigratorios; por el otro; al defender el tango, vuelve a proponerlo, como vimos que hacía la figura de Carlos Gardel, el tango como espacio de reconciliación armoniosa entre el elemento nacional y el extranjero.

Pero esa defensa tiene un límite muy claro, para Carella, y aparece al considerar un tema ineludible dentro el asunto del erotismo en el tango:

Se proporciona la información siguiente: el tango es bailado por hombres solamente. Una fotografía de *Caras y Caretas* (1903) parece ilustrar el dato. Lo corrobora Borges, para quien el tango era cielo de varones nomás, como la visteadá; y se apoya en los versos de Carriego: “Porque al compás

de un tango que es *La Morocha* lucen ágiles cortes dos orilleros". (1966: 38).

Frente a esta hipótesis, Carella reacciona enseguida. Como en el caso del plausible origen negro del tango, presenta el problema para luego desecharlo, pero esta vez de manera mucho más rápida y terminante. Señala inmediatamente después del pasaje que recién citamos:

El plural "orilleros", como todo plural, no dificulta la admisión de lo femenino. En cuanto a las fotografías son, simplemente, una exhibición de figuras del tango, proporcionada por un órgano periodístico en el que el tango interesa como novedad. La misma revista publica fotografías en las que puede verse figuras del tango bailado por un hombre y una mujer. Aún hoy es frecuente que un bailarín avezado enseñe a un compañero sin experiencia los pasos de baile (1966: 39).

Como se ve, Carella despliega una batería de contraargumentos dirigidos a refutar cada una de las informaciones que, supuestamente, sostendrían la hipótesis según la cual los hombres bailaban solos el tango en sus inicios: los versos de Carriego que cita Borges, primero; las fotografías de *Caras y Caretas*, después. Por último, ofrece un tercer argumento que remite al presente como prueba definitoria: todavía es común que los hombres bailen juntos solo como un medio para aprender a bailar, luego, con mujeres; también debía serlo cuando el tango nació. Pero Carella no se detiene allí, sigue refutando:

Que empezaron bailándolo hombres solos está fuera de toda duda, sostiene L.A.M. con irritada convicción, pero no me convence. Me resulta difícil admitir que el tango, nacido en locales y lugares donde lo normal era la promiscuidad de los sexos, excluya a la mujer. En una escena de *Un guapo del 900*, Samuel Eichelbaum dicta cátedra: "Gualberto (al pasar la muchacha frente a ellos): –Por culpa de ustedes las poyeras, tengo que bailar con este zanguango". (1966: 39)

El que parece argumentar con "irritada convicción" es Carella, que continúa exponiendo con sus razones y para ello no repara en señalar que el tango habría empezado a bailarse en prostíbulos, aunque confiesa que los argumentos contrarios no lo convencen porque a él le resulta difícil admitir semejante hipótesis. Es decir, concede que se trata de una dificultad personal y trae a colación su propia cita de autoridad, que, en realidad, al mismo tiempo que apoya su versión

según la cual los hombres preferían bailar el tango con mujeres (con la muchacha que pasa frente a ellos), podían hacerlo también con hombres.

El nombre del defensor convencido de la hipótesis que parece enervar a Carella aparece señalado con iniciales que ninguna otra de las referencias del libro entero permite ubicar. Se agrega así otro matiz amenazante y fantasmagórico a lo que permanece innominado, porque en verdad Carella no llega a nombrar explícitamente el sustrato de esa hipótesis sobre el origen de la danza, lo que realmente lo subleva: la posibilidad de que, en sus inicios, el tango fuera una expresión de erotismo homosexual. Alcanza con que se insinúe ese fantasma para que Carella reaccione con fuerza. En otras palabras, para que se active aquello que Eve Kosofsky Sedgwick (1990) ha llamado *pánico homosexual*, una figura que surge en la psiquiatría (una pretendida reacción instintiva que justificaría la violencia contra los homosexuales) y que no hace sino regular de manera homofóbica –también en el plano del discurso– las relaciones entre los hombres.

En 1955, un año antes de la publicación de *Tango. Mito y esencia*, en la segunda edición de *Evaristo Carriego* (el libro que Carella cita), Borges también postulaba el ambiente prostibulario como escenario del nacimiento del tango. Pero tomaba la sexualidad de la danza solo como punto de partida para estudiar lo que a él le interesaba –su costado pendenciero–: “La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que las dos son manifestaciones de un mismo impulso, y así la palabra *hombre*, en todas las lenguas que sé, connota capacidad sexual y capacidad belicosa [...]” (BORGES, 1974: 160).⁷ Y de inmediato circunscribía esa doble capacidad a la heterosexualidad, por medio de la reproducción: “Parejamente, en una de las páginas de *Kim*, un afgán declara: ‘A los quince años yo había matado a un hombre y procreado a un hombre’” (BORGES, 1974: 161).

Sin embargo, en 1932, dos años después de la primera edición de *Evaristo Carriego*, en el ensayo “Nuestras imposibilidades”, incluido en *Discusión*, Borges

⁷ Para un estudio detallado de la genealogía criollista pura que Borges pretende para el tango véanse Sarlo (1995) y Garramuño (2007), quien además señala con detalla las diferencias entre la primera y la segunda edición de *Evaristo Carriego*, que en 1955 se desplaza desde lo nacional hacia lo universal. En *Evaristo Carriego*, de hecho, ni una sola vez se menciona a los inmigrantes y su relación con el tango a comienzos del siglo pasado.

se anima a mencionar el tema explícitamente, a la vez que lo condena, en relación con los mismos pendencieros que bailaban el tango y con las características del ser nacional:

Añadiré otro ejemplo curioso: el de la sodomía. En todos los países de la tierra, una invisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto [...]. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo –porque lo embromó al compañero. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la viveza, del *alacraneo* y de la *cachada*, que tanto infierno encubren. (BORGES, 1932: 17-18; citado en BALDERSTON, 2004: 61; el subrayado pertenece al original).

Como señala Daniel Balderston (2004: 61), esta referencia despreciativa a la homosexualidad desaparecerá luego con la publicación de las *Obras completas* de Borges (no así su pánico homosexual). E interesantemente, en el mismo pasaje en que Borges explicita y condena aquel fantasma que se sugería en la lectura del ensayo de Carella, condena también una costumbre del ser nacional –la *cachada*– que Carella reivindicaba como prueba negatoria del carácter triste del tango y el argentino en general. Aunque, por supuesto, esta broma que refiere Borges no es mencionada entre los ejemplos que menciona Carella de *cachadas* (“se hace creer a un infeliz que es un gran ajedrecista; se ofrece un banquete rumboso al mal poeta” [1966: 51], y así), la definición que ofrece de ella hace resonar la condena de Borges y la aparición del fantasma que merodea el nacimiento del tango, atormentándolo: “La misión específica de la cachada es actualizar monstruos en potencia” (1966: 51).

Ese monstruo en potencia que es para Carella la homosexualidad había sido identificado y excluido de la idea de nación argentina emergente hacia principios de siglo XX, dos décadas antes de que el tango terminara por constituirse como objeto de identificación nacional. Esto es, cuando el tango todavía era criticado por figuras como Leopoldo Lugones, quien en *El payador*, de 1916, lo llamaba “ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino” (1991: 93). Sylvia Molloy explica que toda mención a la homosexualidad remitía entonces, de manera invariable, a lo no-nacional (2012: 32). Había una preocupación evidente y constatable textualmente

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

El tango, poco tiempo después, habría de salir de ese lugar, convirtiéndose en la música más entrañablemente nacional. Si todo elemento extranjero quedaba hacia el 1900 recluido en el *closet* de la no-nacionalidad, la nación, como señala también Molloy (2012: 261), se constituiría ella misma en otro *closet* difícil de franquear, dentro del que quedaría encerrada, bajo silencios y condenas, la homosexualidad, que, para Carella y Borges, amenaza con corroer lo argentino (2012: 261), con transformar lo nacional en ruinas como aquellas que examinaban los arqueólogos extraterrestres del Introito del ensayo. Es en este agotamiento que puede comenzar a leerse la emergencia de nuevas imágenes que desestabilicen el imaginario de nacional.

El viaje a Europa: una tradición nacional accidentada

En 1956, el mismo año de la publicación de *Tango. Mito y esencia*, Carella realizó un viaje por Europa a partir del cual escribió *Cuaderno del delirio*, publicado en 1959, un año antes de partir hacia Recife. Dedicar un pequeño a excursión a este texto puede ser una buena transición hacia *Orgia* y la experiencia brasileña de Carella.

El modelo del viaje a Europa al cual sigue, al regreso, la publicación de un libro sobre esa travesía es bien conocido en la literatura argentina. Se trata, como señala David Viñas (1964), de una tradición nacional codificada por los viajes consagradorios que en el siglo XIX emprenden los escritores argentinos sobre todo hacia París –ciudad en la que comienza *Cuaderno del delirio*–. Si la economía de todo viaje que admite el regreso implica una modificación del *oikós* que se deja atrás (VAN DEN ABBELEE, 1991), los viajes decimonónicos de la literatura argentina inician, para Viñas, una forma particular de esa economía. Se trata del “viaje bumerang”: “Se viaja a Europa para santificarse allá y volver consagrado [...]. No

interesa tanto ir porque se va para volver. El cielo reside allá, pero la verificación de la sacralidad se da aquí” (1964: 66-67).⁸

Una vista rápida del argumento de *Cuaderno del delirio* y su recepción permite adscribir el libro a ese género. Probablemente se trate del libro de Carella que mejor recepción tuvo. Recibió elogiosas reseñas críticas de Alicia Jurado, en la revista *Sur* (1960), y de Joaquín Giannuzzi, en *Ficción* (1960), y mereció en 1959 la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (significativo en relación con su lugar en tanto escritor *argentino*).

Pero aunque la estructura general del libro y su impacto permiten esta lectura, también se puede poner en cuestión. Muy pocas de las páginas de *Cuaderno del delirio* transcurren en Europa, en realidad. El libro comienza en París el día que Carella está ya planeando su regreso: “No lamento irme. He agotado esta experiencia” (1959: 9), declara en la primera entrada del diario de viaje. Y enseguida, apenas termina de hacer sus valijas para salir a España, desde donde se embarcará a Buenos Aires, lo ataca la fiebre. Esa fiebre será la que lo haga delirar durante todo el viaje en tren de París a Barcelona y luego durante los 20 días que dura el viaje en barco hasta Argentina. De manera que lo que leemos son breves historias, cuadros y reflexiones yuxtapuestos por el delirio febril de Carella. Recuerdos de momentos de su estadía en Europa (producto o no de la fiebre), de su infancia en Mercedes, consideraciones sobre literatura, todo se mezcla a partir de las primeras páginas: “Alcanzo un estado de ingravidez, casi de éxtasis; lo produce la fiebre. No siento mi cuerpo” (1959: 21).

De manera que la fiebre no debe ser vista como un mero obstáculo para la percepción del mundo tal como es. Como señala Joaquín Giannuzzi en su reseña del libro: “El delirio, pues, del mismo modo que el estado de éxtasis, constituye una fuente, una forma de conocimiento tan válida como la razón” (1960: 125). El delirio febril será incluso concebido, más adelante, como una nueva forma de salud. Escribe Carella: “Curar es salir de sí mismo. La perfecta salud es estar fuera de sí mismo, en éxtasis” (1959: 132). Viñas señalaba que un punto

⁸ Un tipo de viaje similar a Europa puede encontrarse, por supuesto, en escritores de otros países latinoamericanos.

fundamental del “viaje bumerang” a Europa era, justamente, el momento del éxtasis. Pero ese éxtasis se producía “ante los cuadros, antes las esculturas, ante lo verdaderamente artístico” (1964: 48). En cambio, en el viaje de Carella el éxtasis se debe al efecto sorpresivo de una afección física que borrona los límites de la realidad.

Nos interesa señalar aquí, por un lado, ese estado de indistinción entre conciencia, cuerpo y mundo exterior que el delirio febril produce en Carella, y que él mismo equipara a un estado de éxtasis, porque la fiebre y el éxtasis reaparecerán por vía de la sexualidad en *Orgia*, provocando una fuerte adherencia del cuerpo propio al espacio y todo lo que lo rodea. Y por otro lado, querríamos detenernos en otro momento de *Cuaderno del delirio*. Es uno de los tramos en que la fiebre comienza a actuar sobre el narrador, justo después de haber abordado el barco que lo llevará a Buenos Aires. Conviene citar el fragmento en toda su extensión:

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

Puede leerse aquí en esta escena de interpretación de *Don Segundo Sombra* una clara distribución de lo visible y lo invisible, que siempre tiene que ver con la configuración de una forma comunitaria específica como la nación (RANCIÈRE, 2011). Y, como vimos que explicaba Molloy, la relación con aquello que permanece invisible –la homosexualidad– es determinante en la historia de los discursos de la formación nacional en América Latina a principios del siglo XX. En este sentido, no es menor considerar el lugar que ocupa *Don Segundo Sombra* en el canon de la literatura nacional en relación con la lectura que propone Carella. Y

tampoco es menor el hecho de que en Hispanoamérica la literatura en general y la crítica literaria en particular hayan retaceado toda mención explícita a la homosexualidad hasta bien entrado el siglo XX, condenándola a una retórica del silencio y el “secreto abierto” (BALDERSTON, 2004: 19).⁹

Si según Balibar (1991), como señalamos al comienzo de este artículo, la nación se forma expulsando de sí otras comunidades que la amenazan, esta lectura de Carella de *Don Segundo Sombra* reintroduce dentro del corazón mismo del canon literario nacional, paradójicamente, la comunidad de los homosexuales, esto es, la comunidad de aquellos que no tienen comunidad (ERIBON, 2004: 220). La ficción del delirio habilita esta interpretación de Güiraldes donde lo que se desmonta es, en definitiva, la ficción sobre la que se ha montado lo nacional. Y Carella, significativamente, realiza este gesto apenas emprendida la travesía en barco que pondrá fin a su viaje consagradorio como escritor argentino.

El viaje a Brasil: itinerarios deseantes

Lejos del codificado viaje a Europa, cuya función era consagrar a los escritores argentinos a su regreso, Carella emprende en 1960 el viaje a Brasil. Y lejos de viajar a las ciudades más importantes, Río de Janeiro o San Pablo, se instalará en Recife, una ciudad mucho más pequeña y alejada hacia el Nordeste.

El viaje a Brasil no está desprovisto de su propia tradición. Como explica João Silvério Trevisan (2011), fue visto, desde la llegada al país de los europeos en el siglo XVI, como una travesía por un espacio donde lo que más llamaba la atención de los viajeros eran lo paradisíaco de la naturaleza y las libertades sexuales que en aquel país se permitían, incluida la homosexualidad. Trevisan explica:

La verdad es que, entre los indígenas, los códigos sexuales nada tenían que ver con el puritanismo occidental de aquella época. [...] Pero entre las costumbres libertinas de los habitantes de ese paraíso tropical, nada chocaba tanto a los cristianos de la época como la práctica del “pecado nefando”. (2011: 64-65; la traducción es nuestra)

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

Ese “pecado nefando” es, por supuesto, la homosexualidad, y en la galería de viajeros fascinados por este Brasil que Trevisan elabora cuenta dos argentinos: Tulio Carella, primero y, unos veinte años después, Néstor Perlongher (1987), quien en su *O negócio do michê* menciona *Orgia* en más de una ocasión.¹⁰ En principio podríamos situar *Orgia* entonces dentro de otra tradición de viaje, esta vez latinoamericana, y donde lo que importa no es tanto el regreso laureado al punto de partida como la fascinación (tenga el signo valorativo que tenga) por el lugar de llegada. De hecho, la publicación de este diario de viaje será para Carella exactamente el reverso de cualquier operación consagratória: a *Orgia* sobrevendrá el silencio, el aislamiento y hasta la desaparición.

Orgia comienza en Buenos Aires con un narrador en tercera persona que nos presenta al protagonista, Lúcio Ginarte, que medita si dejar su país (y su esposa, Élida) para instalarse en Brasil. Recién en el tercer capítulo, ya en Recife, deja paso a las entradas del diario, que a partir de allí ocuparán la mayor parte del libro. Como *Tango. Mito y esencia*, también aquí leemos al inicio una premonición. En este caso, en el lenguaje de las profecías. Antes de partir, Ginarte consulta a Camélia, una médium, que le anuncia:

Dioses de América, anunciennos lo que ven. Hombre bueno, hombre noble, hombre puro que va a Recife, a través de ti iniciamos hoy *otro* contacto con las fuerzas que surgen de América. *Nuestra América*, que despierta para su destino. [...] Es preciso construir la unidad. [...] De esta parte de América saldrá el Hombre Nuevo profetizado por Ollantay (2011: 31-33; los subrayados son nuestros).¹¹

Camélia profetiza así un contacto *otro*: uno más, pero nuevo, distinto, entre las dos partes de América Latina que tradicionalmente permanecían separadas. En un artículo titulado precisamente “Los brasileños y ‘nuestra América’”, Antonio Candido (1993) se quejaba, ya entrada la década del noventa, de la relación asimétrica que Hispanoamérica había mantenido desde siempre con Brasil,

¹⁰ Tal vez Carella conociera, por otro lado, las crónicas sobre Río de Janeiro que había publicado Roberto Arlt en el diario *El Mundo*, en 1930. De hecho, Arlt aparece referenciado en *Tango. Mito y esencia* como uno de los escritores que, como José Eustasio Rivera o Jorge Icaza, había usado en sus novelas el “idioma porteño” propio de las letras de tango (CARELLA, 1966: 71). En esas crónicas Arlt pasa de la fascinación por Brasil al desprecio. Raúl Antelo (2008) ha realizado un análisis detallado de esa actitud ambivalente.

¹¹ Las traducciones de todos los fragmentos citados de *Orgia* nos pertenecen.

marcada por el menosprecio de los países de habla hispana. Por eso Camélia resignifica, en su trance, el alcance de la expresión martiana: “nuestra” América ya no es solo Hispanoamérica, una unidad cultural homogénea delimitada en torno a una lengua y un tratado colonial caduco, sino América Latina, una unidad excéntrica con dos polos lingüísticos (LINK, 2009: 298) sobre los que *Orgia* gira¹². Esa salida de la nación aparece incluso como un ajuste de cuentas de Carella con su obra anterior: “En el fondo de su viaje a Recife” –leemos poco después– “está ese panamericanismo conseguido en una lucha interminable, que comenzó por ser nacionalista en el sentido cultural” (CARELLA, 2011: 67).

Sin esa salida de la nación y de lo hispano (el mero agregado de naciones) es imposible pensar el problema de una imagen de América Latina tal como Carella la propone. La mención al “hombre nuevo” nos puede hacer pensar, por supuesto, que esa unidad que posnacional que Camélia anuncia puede provenir de la conciencia, en términos de Glauber Rocha, del “descubrimiento de que Brasil, México, Argentina, Perú, etc., forman parte del mismo bloque de explotación norteamericana” (2011: 53; volveremos sobre este punto). Y la mención a Ollantay tal vez sea todavía más determinante. Es que se trata de un drama incaico cuyo origen está marcado por la tensión *entre* lo autóctono (la procedencia directa del quechua) y la importación (la escritura del drama por un religioso español).

Es importante destacar en este punto la preposición *entre*. A propósito del tango, como vimos, al oscilar entre una explicación del origen autóctono o no, Carella resolvía la cuestión por la vía de lo nacional como expresión de un pueblo limitado a un territorio. Pero en *Orgia* se instalará definitivamente en ese *entre*, y alrededor de ese espacio liminar pueden leerse el horizonte latinoamericano al que Camélia hace referencia y muchas de las imágenes que el libro ofrece.

En primer lugar, y todavía con Ginarte en el avión que lo lleva a Brasil, leemos:

Brasil es el país de la Potencia del Fuego, con su doble aspecto destructor y purificador, que da luz y sombra, ilumina y barre el camino al mismo

¹² La relación de exclusión de la homosexualidad del territorio de lo hispano fue marcada por Sylvia Molloy a propósito de la obra del chileno Augusto D' Halmar (2012: 237).

tiempo. [...] Debería llamarse Estados Unidos del Fuego. ¿No se llama Brasil a causa de un árbol que da una resina roja como una brasa? (CARELLA, 2011: 38).

Este procedimiento etimológico recupera el cratilismo lingüístico del nombre a la vez que propone para él una nueva historia: las palabras y las cosas guardan una relación de semejanza mimética que puede leerse como un resto resistente a la significación (ANTELO, 2007: 39). “Brasil” ya no solo designa el árbol que el colonizador explotaba como materia prima para su exportación a la metrópolis. El nombre se sustrae al acto de nominación que hizo de América Latina un espacio sometido a la integración operativa en un régimen de mercado mundial, pero no se sustituye por otro. En cambio, pone en *contacto* los dos temas yuxtapuestos que modelan lo latinoamericano: lo nuevo y autóctono, inviolable –el árbol exótico– y lo colonizado, lo violado –la materia prima integrada a un mercado mundial–.

El nombre, de esta manera, deviene una imagen irreductible a la mera codificación significativa de una cultura, a un imaginario: es, en términos de Lezama Lima (1972), el resto de una civilización a la que puede devolverse la vida. Un “paraíso perdido del lenguaje”, dirá Antelo (2007: 39). ¿Y no es, como leíamos en Trévisan, la imagen de un paraíso perdido la que mueve a muchos de los primeros viajeros a Brasil desde la conquista? ¿Y no será también lo que ve Carella en Brasil un paraíso por el carácter anómalo del deseo de sus habitantes, por su exceso resistente a la codificación normativa del cuerpo y el deseo sexual?

Desde su llegada, Brasil se muestra para Ginarte como el país de las imágenes. Ya instalado en Recife comprará imágenes de santos compulsivamente, incluso pensará en robarlas y hasta las cambiará por sus libros. Son figuras, como aquellas que había sido sepultadas entre las ruinas por la catástrofe imaginaria del Introito de 1956: “Paso por una sacristía solitaria, donde me asalta el deseo de llevarme una imagen” (CARELLA, 2011: 129); “Leonildo, viendo que me gustan las imágenes, me propone cambiarme unas por libros. Acepto y le doy algunos volúmenes. No me quedan muchos” (2011: 252).

Pero antes de llegar a Recife, recién aterrizado en Brasil y todavía de paso en San Pablo, aparece la “figa”, un amuleto popular brasileño que consiste en un

puño cerrado hacia arriba: “un símbolo primario de la cópula” (2011: 45). Escribe Carella: “Nadie se acuerda de su origen y señoras muy castas y señoritas muy ingenuas lo usan como accesorio” (2011: 45). Es decir, otra vez la imagen aparece en tanto resto, supervivencia anacrónica que se ubica *entre* lo originario y lo no originario. Se trata de una desviación del uso original que revela la potencia transformadora de las imágenes en su *entre-lugar*, según la expresión topológica que formula Silviano Santiago para lo latinoamericano. Es que según él, “la mayor contribución de América Latina para la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de unidad y pureza” (SANTIAGO, 2000: 128), conceptos que están detrás de los imaginarios nacionales y que, como vimos, para Carella ya exhibían rasgos de agotamiento.

En correspondencia con ese entre-lugar de lo latinoamericano también en *Orgia* el par naturaleza/cultura aparece en juego. Ya llegado a Recife, lo primero que llama la atención de Carella es cierta imagen de la naturaleza (en concomitancia con el desfile de hombres que ve seguirlo por la calle). Pero esa imagen ya no es visual, sino táctil: “El calor sube de las raíces de la tierra por los pies, por las piernas, como una enredadera”, escribe (2011: 48). Comienza a entreverse una nueva relación entre cuerpo y territorio: una verdadera relación de contacto, como profetizaba Camélia y, más todavía, de contagio. Leemos:

Delante del hotel hay una plaza donde reinan el exceso y el desorden vegetal. Este paisaje no tiene ningún punto de contacto con el argentino o el italiano, donde todo es ordenado, clásico, o es que tal vez así le parezca por haberlo visto reproducido por los pintores que le imprimieron un orden (51-52).

Y después:

El calor húmedo y afrodisíaco parece que diluye la sangre. El aire toca la piel con un toque caliente y seductor. [...] Y ese aire suave y espeso se apoya en todo su cuerpo, dibuja sus límites, los concretiza y lo hace sentir como contenido de un molde. [...] Y lo que está dentro de su piel también está fuera (72).¹³

¹³ Puede observarse, por cierto, la recurrencia de la imagen de la “miel”, que ya había aparecido en el poema “Misterio”, de *Roteiro recifense*, solo que dentro y no fuera del cuerpo: “Tus venas: canales / de negra miel caliente” (CARELLA, 1965: 25).

Por la vía del tacto, el cuerpo reconoce sus límites al mismo tiempo que los abandona. Es a partir de esa imagen táctil que podemos pensar una nueva relación que ligue cultura y naturaleza ya no en términos de paisaje, que exige límites y el borramiento de los cuerpos explotados, que es lo que Carella viene a pensar en una nueva relación. Carella desconfía de los límites impuestos al espacio por la mirada paisajística *clásica*: la cultura clásica es una cultura de límites y no de umbrales (ALIATA y SILVESTRI, 2001: 17). Los jardines clásicos – como primeros productos de la mirada del paisaje– “cerrados como la ciudad, implicaban de manera necesaria un límite: el placer el jardín se basaba en su oposición con la naturaleza virgen y amenazadora” (2001: 18). No es raro que Carella desconfíe de la mirada paisajística en tanto técnica de representación: ya se dejaba leer parte de esa desconfianza en su relectura de Brasil como nombre propio. Desde este punto de vista, como dice Antelo, “la escritura nada le debe al estilo, a la acumulación, y todo, en cambio, al dispendio, al exceso significativo que se lee en los márgenes de la representación” (2007: 40). La naturaleza regresa, amenazante, por el espacio de los márgenes –de la representación, del parque público.¹⁴

Como en *Cuaderno del delirio*, entonces, en *Orgia* Carella parece haberse “curado” al llegar a Recife, tal como él mismo había definido ese estado: su cuerpo nuevamente se encuentra fuera de sí, solo que, esta vez, por vía de una fiebre sexual. Los pasajes que recién citamos se leen justo antes de que la tercera persona dé paso a las entradas de diario en las que Carella comienza a registrar sus encuentros sexuales con los hombres de Recife. El nombre del joven que aparece en la primera de las entradas llama la atención (y más adelante volveremos sobre su importancia):

Martes: [...] Al lado de un hombre viejo un negro joven que me mira y, cuando me alejo, me sonrío; me doy vuelta y conversamos; se llama Sebastião, me da su dirección y me informa que para divertirse conmigo me sobra solamente dos mil cruzeiros (2011: 95).

¹⁴ La política de la representación es lo que falla en Argentina (y en América Latina) y genera esa inestabilidad de la que Ginarte se lamenta en *Orgia*: “Estoy cansado de mis compatriotas, de la inestabilidad política y social que me perturban más de lo que quiero confesar” (CARELLA, 2011: 36).

La sonrisa remite a esa retórica codificada del secreto a la que aludía Balderston (2004) y que podía leerse, antes de *Orgia*, en *Roteiro recifense*, el libro de “versos de pura nostalgia pernambucana” (1965: 9) que Carella publica en 1965. En un poema titulado precisamente “Secreto” leemos:

Admites mi secreto
en tu más íntima sonrisa.
Tú tienes un secreto
también oscuro
como el mío. (CARELLA, 1965: 17)

Pero en *Orgia* muy rápidamente esa retórica del secreto se desarma, y al pasar las páginas los encuentros se multiplican al infinito. Comienza lo que Perlongher llamó “una crónica minuciosa y autobiográfica de los itinerarios deseantes de Carella” (1987: 151; la traducción nos pertenece) en la que el tacto no deja de aparecer.¹⁵ Es que “algo” lo lleva a Carella a encontrarse con estos hombres: es víctima de una fuerza que lo arrastra. Que está en el aire mismo y puede ser pensada, como el estado extático del viaje a Europa, en relación con las afecciones del cuerpo: “En la atmósfera de Recife”, escribe, “se respira sexo puro, y yo me estoy intoxicando” (2011: 154). Se trata, además, de una fuerza que impulsa a un devenir irrefrenable: “Ahora no puedo parar. Estoy impelido por una fuerza telúrica superior a la resistencia que yo pueda oponerle” (2011: 250; el subrayado nos pertenece).

Acaso sea esta fuerza telúrica superior que proviene del contacto con Brasil la fuerza que la médium Camélia llamaba a emerger de América Latina en su profecía del comienzo. Y es la que lo empuja a Carella a aquello permanecía en las sombras en *Cuaderno del delirio*, a ese más allá de lo nacional por el que está signado la homosexualidad. Proviene de un sustrato continental nuevo y ya no del reducido imaginario de lo nacional, dentro del cual esta deriva homoerótica de Carella no encontraría su sitio, de la que no puede utilizar ni siquiera la lengua, uno de sus elementos determinantes (Balibar, 1991). Por eso su traductor al

¹⁵ “Un moreno me busca. Después, un estudiante. Extiendo las dos manos y los acaricio a ambos”, escribe Carella (2011: 138). O también: “A mi derecha hay un chico joven y sensual y como el espacio es pequeño los cuerpos se juntan” (2011: 142); “Algo me lleva al baño [...]. Ahí está un joven negro con el pene duro. Él agarra mi pene y yo agarro el suyo” (2011: 145).

portugués, Hermilo Borba Filho, en *Deus no pasto* (sus memorias de esa época en Recife) debe decir de Carella que “es uno de los escritores más serios de esta América Latina” (1972: 61), y no ya de Argentina.

King Kong y San Sebastián

Impelido por esa fuerza telúrica, Carella encuentra en su viaje a King-Kong, un joven que le transmitirá su “violentísimo deseo” (2011:121). King-Kong tiene 22 años y debe su apodo a su complexión física. Es un *sarará*: tiene los rasgos de un hombre negro pero, por una anomalía de pigmentación, es rubio (TREVISAN, 2011:77). Él también es una mezcla. Es, por un lado, un monstruo autóctono, con un origen presumiblemente africano; viene del mismo continente al que se remontan los hombres que obsesionan a Carella, aquel que funciona como máxima alteridad de lo occidental (cfr. COHEN, 1996). Y es, por otro lado, producto de la cultura de masas norteamericana, quienes aparecen repetidamente como despreciables en *Orgia*, en su rol de turistas explotadores en Recife. Leemos sobre ellos, por ejemplo, que solo visitan en la ciudad “un casino con discriminación racial, solamente los blancos norteamericanos pueden entrar, los nativos hacen únicamente la limpieza, la limpieza de vómitos, pis y mierda” (CARELLA, 2011: 187).

De King-Kong parecería que puede decirse, como de lo latinoamericano, que es la “unidad no sintética de sus contradicciones” (ERIBON, 2004: 90). Por él Carella se deja depredar, y en la escena reaparece la tercera persona:

Algo del deseo desmedido de King Kong se le comunica a él [Ginarte]. King Kong ahora es un monstruo obcecado, poseído por un furor erótico exaltado, implacable, perdió el control de sus reacciones. [...] Es necesario que entre en su cuerpo pálido, ajeno a su tierra, para comunicarse con los dioses blancos que lo habitan, aunque tenga que rasgarlo y hacerlo sangrar. [...] El violentísimo deseo de King Kong lo contagia completamente (CARELLA, 2011: 121).¹⁶

¹⁶ Al explicar esta alternancia entre primera y tercera persona, Carella recuerda en *Orgia*, como antes en su ensayo sobre el tango, a una cita de Gide, ahora al lado de Oscar Wilde: “Si el mundo es tentación, hay dos alternativas. Ceder o no ceder a las cosas. Wilde aconseja ceder; Gide, no ceder. Lucio traza una especie de paralelismo interior; se divide en dos (o en tres o en cuatro, la cantidad no importa) y cada uno ignora lo que hace el otro” (CARELLA, 2011: 211).

Y luego andará como perdido por Recife, melancólico como en los versos de *Roteiro recifense*, inoperante: “Este diario no es una obra”, escribe. “Tampoco hacer el amor todos los días es amor” (2011: 242).

¿Pero no es Carella, en realidad, el verdadero monstruo, antes que King-Kong? Carella se deja depredar por el monstruo para que se produzca ese contacto entre tierras ajenas. Y dejarse depredar por el monstruo, asumir por sí mismo esa posición, es lo verdaderamente monstruoso, y por eso *Orgia* puede leerse como un proceso simultáneo de desobjetivación y resubjetivación. Es decir, como testimonio. En ese punto podemos pensar la trayectoria de Carella en su dimensión martirológica. Uno de los poemas que publica antes de *Roteiro*, en una edición artesanal, lleva por título *Testigo*. Es decir, según su etimología griega, mártir:¹⁷

Yo estoy presente
en la noche despiadada:
Un hombre vela en el huerto
y los olivos lo ungen
con ramas de aceite.
Estoy allí, con otros;
ellos duermen
y yo duermo también.
El hombre se entrega;
La sombra se apodera de su cuerpo.
El sudor y la sangre lo condenan
con angustia y con tristeza.
Todos estamos presentes
pero dormidos (1966:5).

También en *Testigo* la posición del yo es paradójica: es el que duerme pero el que ve, el que está “con otros” y también con “el hombre”. La tercera persona de la escena con King-Kong, en oscilación con la primera, da un paso más allá, porque Carella ya no está equidistante de ambos polos (ellos; el hombre), sino que es al mismo tiempo esa primera y esa tercera persona. En *Deus no pasto* (1972: 132), de Hermilho Borba Filho, el mismo pasaje aparece sin variaciones, en primera persona: se trata del diario original de Carella, antes de ser *Orgia*.¹⁸ Es que en ese

¹⁷ Tomamos la doble etimología de “mártir” de Agamben (2000).

¹⁸ El pasaje de *Orgia* del encuentro con King Kong comienza en portugués: “King Kong procede com cautela: poco a poco desliza para as costas de Lúcio até encontrar uma saliência convexa [...]” (CARELLA, 2011: 121). Borba Filho cita a Carella: “King Kong procede com cautela: poco a

pasaje Carella es Ginarte, pero Ginarte es también King-Kong, en pleno contacto y contagio. Y la figura que resuena ya no es la de Cristo, como en el poema de 1964, sino la de otro mártir.

El nombre de Sebastião, ese primer joven que se le ofrece a Carella en un mercado de Recife, regresa ahora como un eco. El nombre, decíamos, no carece de importancia, porque el culto a San Sebastián es omnipresente en la cultura homosexual, pues al erotizar la figura del santo pone en escena “la transformación de una situación de sometimiento al orden dominante en un proceso de subjetivación elegido [...]” (ERIBON, 2004: 112). O puede que el nombre de Sebastián vuelva a partir de la mediación de García Lorca, a quien en *Orgia* Carella menciona explícitamente, luego de leer sus poemas: “Recuerdo a Federico tal como lo conocí” (2011: 137). Y tal vez recuerde su conferencia “Un poeta en Nueva York”, donde García Lorca afirma: “Convengamos que no hay actitud más hermosa del hombre que la actitud de San Sebastián” (1990: 168).

Mucho antes de su viaje a Recife, como vimos, Carella había traducido a Gabriele D’ Annunzio. La elección del autor traducido tampoco parece casual. Más allá de las polémicas sobre su sexualidad, resulta notable que el señalamiento se haga acerca de un autor que ha escrito –y Carella seguramente lo sabe– la letra de *El martirio de San Sebastián*, la pieza de Claude Debussy estrenada en 1911.

La figura de Sebastián, por supuesto, no es extraña tampoco en el Nordeste brasileño (para esa misma época, en 1964, la explotará Glauber Rocha en su film *Deus e o diabo na terra do sol*). Es que entre lo originario y lo no originario, entre lo nuevo y lo colonizado y en relación con la potencia de las imágenes latinoamericanas que mencionábamos antes, puede pensarse la tradición del sebastianismo en el Nordeste. En efecto, el mito del regreso del joven rey Sebastião (muerto en la derrota del ejército portugués en Marruecos en 1578, y cuya leyenda fue alimentada por el contacto de Bandarra con los cristianos conversos portugueses del siglo XVI), que en Portugal había servido como forma de unión nacional en defensa de la monarquía, adquiere en el Nordeste una

poco desliza para as minhas costas até encontrar uma saliência convexa” (BORBA FILHO, 1972: 132).

configuración original después de la independencia. La defensa del regreso de la monarquía ya no era un motivo explícito de las revueltas nordestinas inspiradas en el sebastianismo, que tuvieron su punto más alto entre los fieles de Antonio Conselheiro, cuyas demandas y formas de acción eran imposibles de codificarse dentro de los parámetros de la política de un Estado nacional. Y fue ese Estado el que, a principios del siglo XX, intervino violentamente en Canudos para erradicar de allí una comunidad amenazante para la incipiente nación.

Como el sebastianismo de Canudos, también Carella aparece como enemigo del Estado brasileño, que lo secuestra y lo hace desaparecer. Y como el San Sebastián de la *legenda*, se ofrece en dos ocasiones: ante King-Kong, primero; en la escritura de *Orgia*, después, que lo condena al olvido: su vida no aparece allí representada, sino *jugada* (AGAMBEN, 2005: 89).

Así puede leerse la oscilación entre la primera y la tercera persona en el encuentro desgarrador con King-Kong (y no como mero “pudor”, como pretende Trevisan [2011: 52]): su presencia en la obra es la de un gesto, en el que arriesga su vida. Al nombrarse como aquello cuya emergencia convoca un sueño de exterminio, lleva adelante una política de disidencia. Carella es, así, la unidad no sintética de sus contradicciones, como lo latinoamericano. Su imagen de América Latina, vimos, se construye entre la naturaleza y la cultura, en el mismo intersticio donde se articula, precisamente, la captura biopolítica del cuerpo homosexual (GIORGI, 2004).

También Carella se ubica en ese entre-lugar; en medio de ese desgarramiento, en esa tensión constitutiva. Antes que optar por alguno de los dos polos de esa ambivalencia elige mantenerla y así señala, como San Sebastián (LINK, 2005), el punto mismo de la ruina de las clasificaciones y el derrumbe de la civilización que las sostiene. Del encuentro con esa fuerza nueva americana la nación y sus tradiciones, por supuesto, no podían salir indemnes.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO. *El archivo y el testigo. Lo que queda de Auschwitz. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Pre-Textos, 2000.
- . *Profanaciones*. Trad. Flavia Costa Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- . *Signatura rerum*. Trad. Flavia Costa y Mercedes Ruviluso. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- ALIATA, FERNANDO y SILVESTRI, GRACIELA. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANTELO, RAÚL. *Crítica acéfala*. Buenos Aires, Grumo, 2008.
- . “El lenguaje que excede a las cosas”, en *El hilo de la fábula*, Universidad Nacional del litoral, Año 6, Nº 7, 2007.
- . “Espacios de especies”, en *E-misférica*. V. 10, Nº 1, Invierno 2013. (<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/antelo>)
- . “La estructura analógica bipolar en la crítica cultural latinoamericana”, conferencia pronunciada en la UNTREF el 13 agosto de 2012 (mimeo).
- . “Cerimonial y anacronismo: Ollantay”, en *Qorpus*, UFSC, agosto 2011. (<http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-002/cerimonial-e-anacronismo-ollantay-raul-antelo/>)
- BALDERSTON, DANIEL. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- BALIBAR, ÉTIENNE. “The Nation Form. History and Ideology”, incluido en Balibar, Etienne y Wallerstein, Immanuel. *Race, Nation, Class. Ambiguous Identities*. London/New York, Verso, 1991.
- BENJAMIN, WALTER. “Tesis sobre filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.

- BORBA FILHO, HERMILO. *Deus no pasto*. Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1972.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires, Emecé, 1984.
- CÂNDIDO, ANTONIO. “Los brasileños y ‘nuestra América’”, en *Ensayos y comentarios*. Trad. Rodolfo Mata Sandoval y María T. Celada. San Pablo, Editora da Unicamp y Fondo de Cultura Económica de México, 1993, págs. 319-330.
- CARELLA, TULIO. *Cuaderno del delirio*. Buenos Aires, Goyanarte, 1959.
- . *Las puertas de la vida*. Buenos Aires, Ediciones Luro, 1967.
- . *Orgia*. San Pablo, Opera Prima Editorial, 2011. Trad. Hermilo Borba Filho.
- . *Roteiro recifense*, Recife, Imprensa Universitária, 1965.
- . *Tango. Mito y esencia*. Buenos Aires, CEAL, 1966.
- . *Testigo*. Buenos Aires, Ediciones del Agua, 1964.
- . *El sainete criollo*. Buenos Aires, CEAL, 1967.
- COHEN, JEFFREY. “Monster Culture (Seven Theses)”, incluido en Cohen, Jeffrey (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- D’ ANNUNZIO, GABRIELE. *Dos poemas*. Buenos Aires, Ediciones Urania, 1945. Trad. Tulio Carella.
- D’Avila de Oliveira, Leonardo. “Glauber Rocha e utopia mesiánica: suspensão da ordem e criação”, en *Captura críptica: directo, política e atualidade*. Universidade Federal de Santa Catarina, V. 2, Nº 1, jan./jun. 2009.
- “El adiós a Tulio Carella”, en *Clarín*, 3 de abril 1979, pág. 5
- ERIBON, DIDIER. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2004.
- FOSTER, WILLIAM. *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*. Westport Conn., Greenwood Press, 1994.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. “Un poeta en Nueva York”, en *Poeta en Nueva York*. Madrid, Espasa Calpe, 1990.

- GARRAMUÑO, FLORENCIA. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . *Modernidades primitivas. Tanga, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GIANNUZI, JOAQUÍN. "Sobre *Cuaderno del delirio*. Tulio Carella", en *Ficción*, N°23, enero/febrero 1960, pags. 125-126.
- GILMAN, CLAUDIA. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- GIORGI, GABRIEL. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura contemporánea argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- HUGHES-HALLET, LUCY. *Gabriele D'Annunzio: Poet, Seducer and Preacher of War*. Londres, Anchor, 2013.
- KARUSH, MATTHEW. *Cultura de clase: radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Trad. Paola Cortés-Rocca. Buenos Aires, Ariel, 2013.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. "Imagen de América Latina", incluido en Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*. México DF, Siglo XXI, 1972, págs. 462-468.
- LINK, DANIEL. *Clases*. Buenos Aires, Norma, 2005.
- . *Fantasmas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- . "La conquista del centro", en *Perfil*, 13 de noviembre 2011.
- . "Tánger: ruina de la modernidad", en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma, 2003.
- LORAU, NICOLE. *Nacido de la tierra: mito y política en Atenas*. Trad. Diego Tatian. Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2007.
- MACHADO, ALVARO. "Introdução. A trajetória de uma confissão", en Carella, Tulio. *Orgia*. Trad. Hermilo Borba Filho. San Pablo, Opera Prima Editorial, 2011.
- MELO, ADRIÁN. *Historia de la literatura gay en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Lea, 2011.
- MERTEHIKIAN, LUCAS. "Imágenes del yo y escritura en Tulio Carella", en *Revista Landa*, UFSC, Vol. 2, N° 2, 2014.

- MOLLOY, SYLVIA. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- PERLONGHER, NÉSTOR. *O Negócio do Michê. A prostituição viril*. San Pablo, Editora Brasiliense, 1987.
- RANCIÈRE, JACQUES. *Política de la literatura*. Trad. Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.
- ROCHA, GLAUBER. *La revolución es una estética. Por un cine tropicalista*. Trad. Ezequiel Ipar y Mariana Gainza. Buenos Aires, Caja Negra, 2011.
- RODRÍGUEZ, FERMÍN. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- SANTIAGO, SILVIANO. "El entre-lugar de la cultura latinoamericana", incluido en Amante, Adriana y Garramuño, Florencia (comps.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Biblos, 2000.
- SARDUY, SEVERO. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SARLO, BEATRIZ. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.
- TREVISAN, JOÃO SILVERIO. *Devassos no paraíso. A homosexualidade no Brasil. Da colônia à actualidade*. San Pablo, Récord, 2011.
- "Tulio Carella. Efectuóse su sepelio", en *La Nación*, 1 de abril 1979, pág. 12.
- "Tulio Carella. Sus exequias", en *La Prensa*, 1 de abril 1979, pág. 18.
- VAN DEN ABBELEE, GEORGES. *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- VIÑAS, DAVID. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964.