

Mecanismos para garantizar la exclusión de la disidencia sexual: factor asco y basurización en dos textos dramáticos de mitad de siglo XX

Ezequiel Lozano
UBA-CONICET
lozanezequiel@gmail.com

Resumen

Desde el inicio del siglo XX se reitera el tópico del asco manifestándose en diversas discursividades sociales: una expresión de la otredad ajena a lo *propio*. Si en los albores del siglo opera el *títeo* en el interior de la “teatralidad social decimonónica”, algunos ejemplos previos a la década del sesenta evidencian la presencia discursiva de otro mecanismo semejante de una exclusión que se repite. El asco hacia la disidencia sexual puede rastrearse en dos ejemplos de la dramaturgia local: *La lombriz* (1950) de Julio Imbert y *Ser un hombre como tú* (1957) de Juan Arias. El trabajo intenta presentar algunas conceptualizaciones de estos mecanismos discursivos de construcción de otredades ajenas a lo propio que reafirman los valores heterosexista en la Argentina de mitad de siglo XX.

Palabras Clave

Teatro - Dramaturgia - Asco - Disidencia sexual

Desde el inicio del siglo XX se reitera el tópico del asco manifestándose en diversas discursividades sociales: una expresión de la otredad ajena a lo *propio*. El asco que experimentan los personajes de Tennessee Williams también puede rastrearse en dos ejemplos de la dramaturgia local, *La lombriz* (1950) de Julio Imbert y *Ser un hombre como tú* (1957) de Juan Arias. Previo a adentrarnos en el análisis de éstos, haremos algunas consideraciones conceptuales.

La clase media es representada de modo reiterado como depositaria del asco que las sexualidades disidentes generan en sus miembros. Se trata de una clase en formación que algunos dramaturgos de comienzo de siglo XX como Gregorio de Laferrère, Florencio Sánchez o Federico Mertens empiezan a representar, aunque el término todavía no alcance un uso extendido hasta la década del 30 (ADAMOVSKY, 2009: 219-226). Goza de

privilegios frente a otras clases y se autoproclama portadora del discurso moral de la sociedad toda.

El *factor asco*, tal como lo denomina Rocío Silva Santisteban (2009), utiliza el recurso de la *basurización*¹ *simbólica* del otro/ de la otra para lograr el objetivo de *evacuarlo/a*. No deja de ser curioso que los miembros de una comunidad se rechacen entre sí adjudicando enorme peso a una emoción culturalmente construida, denominada *asco*, la cual permite calificar a los *otros* como *subalternos* con la finalidad de construir un *nosotros* apartado de aquellos a quienes se considera *sucios* y *contaminados*. (17) Al mismo tiempo, el *asco* opera como medida política para juzgar el accionar propio y ajeno.

En el repaso de los diversos pensadores que reflexionan sobre el tópico reseñados por Silva Santisteban (23-52) se argumenta que el *asco* no es una sensación que aparece *pura* puesto que siempre se la percibe matizada o exacerbada por otras (53). A su vez, se da cuenta de que la constitución del *asco* es compleja y, al mismo tiempo, paradójica, dado que puede repeler tanto como atraer (55); se trata de una *emoción ambigua*, de allí su *atractiva perversidad*. El *asco* pone límite a lo peligroso, a lo abyecto; emerge como una *sensación aversiva* “producto del contacto personal y sorprendente con un objeto o sujeto que provoca rechazo y atracción a su vez, debido a un extraño temor a que este pueda contaminarnos” (155). Su aparición facilita la construcción de *alteridades basurizadas*.

La lombriz

Definida por su autor, Julio Imbert, como una *comedia dramática en tres partes y seis tiempos*, *La lombriz* (1950) narra las cavilaciones de un hombre a quien lo angustia un momento de su pasado donde manifestó inclinaciones

¹ “El término *basurización* es un neologismo al que se echa mano para calificar una acción, la de *basurizar*, que siempre está relacionada con la idea de *echarle basura* o *convertir en basura* a una persona u objeto. Proviene del intento por convertir en verbo el sustantivo *basura* (basurizar) y de hecho en la construcción de su significación dicta alguna importancia la cercanía de otro término: contaminación. La *basurización*, por lo tanto, es un proceso, un accionar en relación con algún objeto o sujeto, e implica un grado de pasividad del objeto o sujeto que se negaría, si pudiera, a convertirse en desecho por efecto de sentido (Silva Santisteban, 2009:61).

sexuales por otros hombres. El conflicto sólo queda expuesto discursivamente para tratar de explicar un fenómeno cuyos personajes (y autor) no parecen comprender del todo. Estrenado en la ciudad de Rosario en 1951, aunque su escritura está fechada un año antes, el texto llega, más tarde, al Teatro del Pueblo en Buenos Aires.

La obra se estructura a partir de la crisis que atraviesa un matrimonio de intelectuales, la cual se basa, fundamentalmente, en aquello que atormenta al esposo, Don. El texto ilustra esos conflictos interiores de Don consigo mismo a través de distintas *máscaras*, aspectos suyos que aparecen por el espejo donde se mira: así conocemos a Don de la Muerte, Don Sodomita², Don Bueno y Don de los Males Menores. La ambigüedad de estas conversaciones a través del espejo sugiere inclusive, que su esposa, Doña Casta, también sea una construcción mental. El único personaje ajeno a este sistema es un muchacho que aparece brevemente en la obra.

El autor acota que Don va vestido con ropas divididas en dos colores verticalmente, blanco y negro, buscando construir una alegoría de su dualidad; asimismo, la aparición en escena de otras facetas de Don multiplicadas en *máscaras* refuerzan esta idea que intenta exteriorizar de modo tosco su psicología.

Por estos caracteres alegóricos es que el texto se acerca bastante al género teatral conocido como *moralidad*, con el cual se describe a las obras dramáticas medievales de inspiración religiosa y de intención didáctica y moralizadora cuyos personajes son abstracciones y personificaciones. Las mismas resultan alegóricas del vicio y la virtud. Su intriga resulta insignificante y pendular, entre lo patético y lo enternecedor. La acción es una alegoría que muestra la condición humana comparándola a un combate incesante. (PAVIS, 1998:300) Y, si bien Imbert no trabaja inspirado en un tópico religioso, sí trasluce una intención moralizadora.

Por si la alegoría no fuese suficiente para ilustrar al conflicto que atraviesa al protagonista, Doña Casta expresa de modo llano y directo, en su

² Sobre esta máscara Imbert acota "Don Sodomita es, en realidad, una mujer joven, y viste las mismas ropas que Don." (1950:33)

valoración despreciativa del marido, una serie de argumentaciones para poner en palabras ese conflicto que lo atraviesa. Esto se hace manifiesto cuando habla con su esposo, momento en el que podemos decodificar el paradigma desde el cual juzga: “Te tolero. Eso es ya reconocerte mucho (...) no aguantaría a mi lado a un hombre que no lo fuese íntegramente (...) te despreciaría si no fueses enteramente varonil” (IMBERT, 1950:7). Su discurso marca un movimiento pendular entre tolerancia e intolerancia marcando, de modo claro, la posición de privilegio del personaje de Doña Casta ya que, quien tolera, siempre se ubica en un lugar superior para juzgar aquello que es *tolerado*.

Del mismo modo que Casta desprecia a los hombres poco varoniles, Imbert construye a su protagonista con rasgos indiscutidamente misóginos (reforzando un estereotipo difundido de los varones homosexuales que eligen esa *condición* por su misoginia congénita). De igual forma, la obra testimonia una serie de discursos que circulan en esos años sobre los disidentes sexuales para la mirada heterosexista que Casta porta:

Doña Casta: (...) Hombres que no lo son íntegramente, porque desperdician la semilla de la siembra sagrada... ¿son mujeres? ¡Ni siquiera tampoco lo son! Y esa es la mayor vergüenza... Porque están incapacitados para la maternidad que nos sublimiza (sic). No contribuyen en nada a la vida. (...) Sus semillas son gérmenes muertos, y la especie no les debe nada. Se burlan de sí mismos, porque burlan la naturaleza... (29)

El hombre que ha caído una vez de esa manera ha cambiado su esencia, ha perdido su sexo para siempre (...) ¿Has caído tú de ese modo alguna vez? (...) Porque si has caído tú de ese modo (...) húndete bajo tus propios pies, pídele a la tierra que te trague (31)

Hacia el final del texto dramático, Casta incorpora una teoría con tintes de psicoanálisis de vulgata que entiende que:

Los asesinos, los grandes ambiciosos, los homosexuales, son hombres en estado de latente niñez. Y lo malo es eso: no ahogar el niño a tiempo, no saber ser hombre a la hora debida. Sí, lo malo es eso: arrastrar dentro de uno (...) todas aquellas terribles manifestaciones de la infancia. Pero en el niño es perdonable, porque el niño no razona. (...) Pero el hombre, no. El hombre tiene la obligación de pensar (61)

Los discursos de la esposa evidencian este procedimiento de *basurización* del otro que habilita el *factor asco*. En la degradación de lo que resulta ajeno, en remarcar lo *bajo* de los demás aparece la clave para sentirse superior. Se trata en este caso de una mujer culta cuya inteligencia racionaliza el deseo; está dando a entender que, cualquier persona, más allá de su identidad y de todo lo que sienta o desee “tiene la obligación de pensar” (61) ubicando, así, al raciocinio por encima de cualquier otro plano de la humanidad.

El título de la obra se justifica en el interior de la misma. Don Sodomita explica “La conciencia es terrible, dolorosa, cuando queda viboreando con vida, como el pedazo, el extremo cortado de una lombriz” (44), texto al que continúa una acotación del autor sumamente literaria (y poco practicable) que sugiere que a Don “se lo ve como ‘una especie de gordo gusano humano, amontonado y recogido sobre sí mismo, que se siente presa de una lenta catástrofe, en la que no comprende y no puede nada.’” (44) Y, más avanzado el texto, en un extenso soliloquio, el protagonista se vuelve a identificar con esa imagen

¿qué soy? ¿qué soy yo? Acaso sea despreciable como... un lombrigón. Eso: una lombriz. Pero... ¿qué es una lombriz? Una lombriz es algo sucio, que repugna..., algo que vive, que late enterrado... ¡No! ¡No! (...) Aún las lombrices tenemos algo puro... Es cuestión de saber mirarnos (50)

Vemos nuevamente la figura del asco experimentada por el protagonista animalizado en la imagen de una lombriz.

Ahora bien, para su época este texto presenta un grado de novedad importante al desplazarse del estereotipo del homosexual afeminado y mostrarlo como un hombre casado, culto cuya vida interior puede ser una tormenta. Lejos también de una imagen de patetismo, que veremos en otras propuestas, Imbert puede habilitar una reflexión en torno a las personas atravesadas por la disidencia sexual y el conflicto al enfrentarse a un sistema heterosexista, aunque no logra escapar del tono trágico y victimizador propio de la matriz que su texto empieza a agrietar.

Ser un hombre como tú

La publicación de *Ser un hombre como tú* (1957) de Juan Arias reitera el tópico del asco que venimos analizando.

Para comprender estos caracteres homofóbicos de la propuesta y las vetas homofílicas de su discurso, debemos analizar en detalle el texto dramático. Comencemos por señalar que, en una didascalia introductoria, Juan Arias especifica, acerca de la representación escénica del protagonista, que

La apariencia de Jorge Amezaga en ningún modo deberá ser exagerada. Por el contrario, su figura tendrá que ser tratada con el mismo criterio y mesura con que se realicen los restantes personajes. Jorge deberá dar en escena, la sensación de “ser un hombre como los demás”. Con respecto a Ignacio Benavídez, podrán acentuarse los signos exteriores de la anormalidad que padece —voz, gestos, ropas—, sin incurrir en la exageración (1957: 12)

Este lineamiento entorno de las características representacionales, que el autor pretende para estos personajes, da cuenta de esa matriz de representación hegemónica que tiende a escenificar a los disidentes sexuales desde estereotipos injuriosos o *maquietas* rígidas. De no ser así, la aclaración del autor sobre uno de los protagonistas de su texto sería fútil. Por cierto, nada aclara sobre la representación de los demás personajes. Arias cuestiona la manera estereotípica para llevar a un escenario la disidencia sexual (que él describe como *anormalidad*), pero no observa un problema en la mostración de la *normalidad* de los demás personajes que su texto dramático construye.

Ser un hombre como tú se enfoca en la intimidad de una familia provinciana no exenta de señorío compuesta por la madre, Rosa, sus hijos Jorge (30 años) y Mario (26 años) y su hija Leonor (23 años). En el primer acto, de los tres que componen el texto, la familia espera el regreso triunfante de Mario, que acaba de doctorarse en filosofía; lo llaman, por ello, *doctor sin medicinas ni recetas*, pero “con buenas palabras y sanos principios” (16). Mario llega con sospechas y conclusiones sobre las acciones de su hermano en el último tiempo, que corrobora al leer una carta; mientras lee, el autor describe que “un profundo asco le va ganando el rostro” (25). Según relatan los demás, Jorge se distanció de su familia y de su novia, Susana. De hecho, la presencia



de su hermano en la casa, luego de un año de ausencia, no genera en él ninguna reacción particular; sólo quiere garantizar que su amigo Ignacio pueda viajar con la familia a la finca en San Javier, donde irán próximamente. La hermana, quien por pedido de su hermano, Mario, también lee el escrito reacciona diciendo: “(...) ¡Era cierto, Mario..., era cierto...! ¡qué pena y qué asco...! ¡Jorge..., eso...!” (31); califica a Ignacio y a su hermano mayor como *puercos*. Vemos así que, en esta propuesta, tanto la reacción de Mario en su lectura de la carta como la animalización porcina de Jorge e Ignacio que construye la hermana, operan como *basurización simbólica* de un persistente asco extendido al interior del seno familiar.

En el segundo acto, con imágenes vinculadas con la salud y la enfermedad, el autor muestra como Mario desayuna una manzana, mientras Jorge lo hace bebiendo whisky. Esto transcurre al día siguiente de lo sucedido en el primer acto. Mario lo arrincona para hablar del informe *sumario* sobre su conducta que, según dice, debería estar contemplado en la justicia penal, pero que

Mario— (...) a ti y a los tuyos no se los puede confinar en una prisión o... en un leproso.

Jorge— ¿Tanto asco te causo?

Mario— Asco, sí, y una vergüenza insufrible: la de saber que eres mi hermano, que perteneces a una familia cuyo mayor bien fue el honor, la conducta (36)

En esta discusión, Jorge describirá sus propios deseos con la siguiente metáfora: “Es como el terror del toro en celo que tras una noche de horrenda pesadilla, se despierta con el alba y siente que lo recorre el temblor tibio de la gacela (...) El toro se tornó gacela, tras infinitas noches de repugnantes torturas y deseos” (39). Mario le replica “Te admito que no hayas llegado a lo que eres por perversión; pero no puedo admitir que allí te quedes, revolviendo la inmundicia con tu propia mano, sin que tu voluntad te impulse a buscar una salida” (40). Esa escapatoria que le sugiere el doctor en filosofía es el suicidio (rememorando, en los años cincuenta, al personaje de Clara construido por González Castillo)

Mario— (...) (*Lo toma por el cuello de la robe de chambre*) ¡Sí...!! ¡mátate!! (*Lo abofetea*) ¡Mátate con la certeza de que así vas a brindar el único gesto noble que en ti puede hallarse...!! (43)



Este mismo personaje explica su conducta argumentando a favor de una *eugenesia social* y es por eso que Jorge le grita “¡Ahora tú me das asco! ¡Tus principios te obligan a reclamar mi muerte (...)!” (43). Mario no escucha los consejos de su amigo, Eusebio, que le indican que *Jorge está enfermo*, por lo que su muerte no es una *sanción para su conducta* y que, ante el *estado en el que ha caído*, sólo resta ser *tolerantes*. Es notorio aquí cómo la homofobia radical del personaje de Mario es matizada por la tolerancia que le propone Eusebio o la reversión del concepto de asco que hace Jorge, al señalar que la criminalidad subyacente en la argumentación de su hermano para sugerirle que se suicide, demuestra la intolerancia de su modo de pensar.

La novia de Jorge, Susana, le reclama a éste su desamor en una escena en la cual el autor subraya las contradicciones internas del protagonista entre el deseo y el deber, mediante su accionar:

Jorge— (*Como si recurriera a la única posibilidad de salvarse, de superar su propia índole*) ¡Susana...!, ¡no me dejes solo...! (...) ¡déjame que te bese...! (*lo hace de espaldas al público*) ¡No...! ¡no...! ¡vete...! ¡es inútil...! (*sin moverse, gira*) (...) y grita como poseído) ¡Ignacio...! (53)

El último acto se desarrolla doce días después, en la casa de campo de los Amezaga en San Javier. Nos enteramos de que Jorge fue despedido del Ministerio hace tiempo (es probable que sea lo que motivó el sumario leído³). Ignacio, que no viajó finalmente con Jorge y la familia a la finca, llega ese día para partir al día siguiente. El tópico de la tragedia deseada por el hermano *moral* de la casa se manifiesta cuando se entera de que hay una creciente en el río llamado *El Torrentoso* y es probable que destruya un rancho en las propiedades de la familia, donde se está alojando Jorge en esos días y al que ahora se dirige con Ignacio. Por eso, su maquiavélico hermano maquina “si no le aviso a Jorge, logra su liberación... y, nosotros...” (62), pero cuando se arrepiente y telefonea para avisarle del peligro, Mario escucha, en boca de Jorge, que él desea abrazar esa muerte que el *destino* le promete, arrastrando

³ Inferimos que se trata de un reglamento interno, como los hubo en la policía o el ejército, que habilitaba despidos de personal sospechados de homosexualidad ya que no se halla, en las fuentes consultadas, ninguna ley que justifique este procedimiento.

consigo a su amante, Ignacio. Jorge, a través de su voz al teléfono, hace que su hermano le repita a Leonor y Susana, que lo escuchan, estas palabras: “Perdón – el río lavará – mi alma oscura – mi carne sucia – Mario: qué bueno hubiera sido – ser un hombre como tú... - ¡Adiós!” (73). Así, mientras el bramido del río se acrecienta y los tres personajes en escena se lamentan por la tragedia que se avecina, cae el telón.

Este final trágico pone en escena dos cuestiones centrales: el arrepentimiento del hermano con ideas criminales (que aunque llegue a último momento, aparece) y la introyección de la culpa en el personaje de Jorge (que desea abrazar, ahora, ese destino trágico que la matriz heterosexista dominante le impuso). De modo que en este texto de Arias que, a primera vista podríamos leer como una joya brillante de la homofobia nacional, se da noticia de los mecanismos perversos que esa matriz habilita. Vedadamente, *Ser un hombre como tú* habla del sinsentido al que esa matriz hegemónica empuja a quienes la hacen carne. Claro que esto aparece en segundo plano y requiere de receptores activos para poder visualizarlo, ya que, en principio, la lectura permite agruparla mucho más bajo la hipótesis de Giorgi (2004) acerca de las figuraciones del *exterminio* que se reiteran en las representaciones que la literatura hace de las sexualidades disidentes. Es en este sentido que el texto es reproductor del paradigma higienista y heterosexista, pero cuestionando su funcionamiento interno (por lo menos, de un modo sutil).

La dramaturgia de *Ser un hombre como tú* es llana, directa y sin concesiones. El *factor asco* y la *basurización* quedan muy evidenciados en la obra de Arias, mostrando su vigencia en las lógicas internas de la clase media argentina.

Lo más significativo del caso de Juan Arias es el vínculo con su hermano, quien fue uno de los difusores de la literatura homoerótica en el Buenos Aires de mitad de siglo; el mismo que prologa el libro donde se puede leer el texto dramático. En ese prólogo, Abelardo Arias habla de *unisexualidad* para referirse a la temática de *Ser un hombre como tú* que, curiosamente,

escenifica el problema de una fraternidad sanguínea atravesada por la ruptura de la norma heterosexual con consecuencias trágicas.

En los archivos consultados, ninguna fuente da cuenta de que se representa la obra como el libro promete. Este dato también puede leerse como un atisbo de un cambio social, que ya no observa con ojos favorables el sino trágico que pone en primer plano el texto como para proyectar una puesta en escena que atraiga a los espectadores de finales de la década de 1950. De hecho, apenas iniciada los sesenta, hallamos ejemplos de obras que resquebrajan el paradigma dentro del cual la obra de Arias se embandera.

Conclusión

El *factor asco* se reitera en *La lombriz* y *Ser un hombre como tú*, donde son *basurizados* los personajes que se identifican con alguna sexualidad disidente. De algún modo, los textos de Arias e Imbert ponen en evidencia el vínculo entre la tolerancia y el asco, en tanto es un factor construido por un grupo para diferenciarse de aquello que le resulta *ajeno*, aquello que le *atrae*, pero que *repele* profundamente. Parecen preguntar: ¿hasta dónde se tolera aquello que nos da asco?, dejando así graficada la enorme distancia que existe entre tolerancia y aceptación.

Por otro lado, la aclaración de Juan Arias, en la macrodidascalia de *Ser un hombre como tú*, acerca de la apariencia del protagonista, Jorge Amezaga, si bien reproduce este paradigma heterosexista y patologizante, da cuenta de un encuadre socio cultural donde la representación estereotipada de las y los disidentes sexuales empieza a incomodar al público. De modo que habilita — con dicha observación— una sugestiva tendencia hacia cierta transformación que es la que se verá con los casos que siguen en este capítulo y en los próximos.

Consideramos significativo que durante la década del cincuenta dos textos del ámbito teatral sigan dándole voz a una matriz heterosexista de corte moralizante. Si bien aparecen algunos rasgos de diferencia en los textos dramáticos analizados —a saber, el tratamiento que hace *La lombriz* al

mostrar el conflicto del personaje consigo mismo y el vedado cuestionamiento que *Ser un hombre como tú* realiza sobre la matriz heterosexista— ambos evidencian un apego muy vigente en la cultura nacional a la matriz imperante. Todavía no hallamos casos de dramaturgia argentina del cincuenta que habiliten una mirada renovada sobre la disidencia sexual.

Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel. (2009). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires. Planeta.

Arias, Juan. (1957). *Teatro*. Buenos Aires. Tirso.

Imbert, Julio. (1950). *La lombriz*, Rosario. Manuscrito no publicado, Biblioteca de Argentores en Buenos Aires. Argentina.

Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona. Paidós.

Silva Santisteban, Rocío. (2009). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*, Lima. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.