



Vol. 9, No. 1, Fall 2011, 123-143

[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

## **Espejos, evasiones y fronteras sexuales. En torno a la recepción de *Los ídolos* de Manuel Mujica Lainez**

**Marcos Zangrandi**

Universidad de Buenos Aires/CONICET

### *1—Introducción*

En 1953, durante el segundo gobierno de Perón y en la coyuntura de la escalada conflictiva iniciada con los sucesos del 15 de abril<sup>1</sup>, se publicó la novela *Los ídolos*. Su autor, Manuel Mujica Lainez, era por entonces conocido en Argentina como un notable cuentista (sobre todo por las colecciones *Aquí vivieron* [1949] y *Misteriosa Buenos Aires* [1950]), como cronista del diario *La Nación*, y como un biógrafo menor<sup>2</sup> (David Viñas lo tachará de “historiador frustrado” [1954, 8]). No menos notoria era su incursión en la política de este país<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> El 15 de abril de 1953, durante una concentración peronista multitudinaria en Plaza de Mayo, estalló una bomba que provocó la muerte de siete personas e hirió a un centenar. En represalia, esa misma jornada, militantes peronistas incendiaron el aristocrático y lujoso edificio del Jockey Club y la sede del Partido Socialista. En los días siguientes la policía detuvo y encarceló a numerosas personalidades opositoras (Ver Torre, 2002).

<sup>2</sup> Su primer trabajo fue *Glosas castellanas* (1936) y dos años después editó *Don Galaz de Buenos Aires*. Ambas obras tienen una fuerte impronta –en la prosa y en la imaginería– modernista hispanizante (por ese entonces bastante tardía). Le siguieron *Miguel Cané* (1942), *Vida de Aniceto el Gallo* (1943), *Canto a Buenos Aires* (1943), *Estampas de Buenos Aires* (1946) y *Vida de Anastasio el Pollo* (1948). Ver las reseñas de Jorge Cruz (1978; 1981) y el artículo crítico de Sebastián Gallo (2004).

<sup>3</sup> Devoto opositor del presidente radical Hipólito Yrigoyen, fue funcionario del gobierno de facto de José F. Uriburu y de los gobiernos

y el personaje mundano, irónico y sexualmente disidente que Mujica había hecho de sí—ese “Liberace de la cultura latinoamericana”, según lo describe Sylvia Molloy (2000, 819).

*Los ídolos* tuvo una importante repercusión, muestra de ello son la cantidad de recepciones que pueden hallarse en revistas y diarios. Por izquierda (*Centro, Contorno, De Frente*) se reprochó su nostalgia rancia por el señorío colonial, su esteticismo reaccionario, y se tildó a la obra de Mujica de superficial, decorativa, frívola y ahistórica. Desde los sectores liberales (*La Nación, La Razón, Sur*) y aun desde los conservadores (*Criterio*), se aplaudió la constancia formal de la prosa de Mujica, los aciertos en la indagación psicológica de sus personajes y sus guiños a los iniciados en la alta cultura.

Una lectura atenta permite, sin embargo, reconocer *entre* las *grietas* de estos armados discursivos operaciones que asientan supuestos de un orden social y sexual. En efecto, la recepción de *Los ídolos* ofrece pautas de unas maniobras que, desde distintos puntos del campo cultural constituido en las postrimerías del peronismo -del llamado “peronismo clásico” (1946-1955), instalan representaciones de una sexualidad hegemónica y de un conjunto de sexualidades periféricas. Por izquierda, las críticas subrayaron la falta de la novela en la relación literatura/ mundo; por derecha se elogió a la obra por hacer pesar a la literatura por encima de las vicisitudes del mundo. Ambas imprimieron, en los intersticios de estas consideraciones, la exigencia de un orden social y sexual heterosexista, formulado, por un lado, como una instancia previa, esto es, como un saber axiomático que no requiere mayores explicaciones y que se supone patente. Por el otro, esa economía social/sexual aparece en los textos como un límite. Y con este término no quiero sugerir que las recepciones oculten, nieguen, ni que enmascaren con determinado fundamento cuando en realidad quieran enunciar homofobia, sino que la estrategia se expresa en el desplazamiento hacia los bordes de aquello que es opaco e ilegible. Esto es, los argumentos de estos textos insisten en el debate de aspectos estéticos o sociales—y efectivamente lo realizan—y deslizan su posición

---

conservadores de la década de 1930; fue candidato a legislador por el Partido Demócrata en 1951 y acérrimo enemigo del peronismo. Durante la llamada Revolución Libertadora que derrocó a Juan D. Perón, ejerció como encargado de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores. Ver las biografías de Jorge Cruz (1997) y Oscar Hermes Villordo (1991).

epistémica respecto de la sexualidad disidente hacia espacios periféricos del discurso mediante rodeos o silencios. Entiendo, así, parafraseando a Judith Butler, que si los límites del discurso son los límites de lo socialmente hegemónico, estos márgenes discursivos no son entonces accesorios sino constitutivos de esos textos y de sus argumentos.

*Los ídolos* es un material especialmente interesante para indagar en estos aspectos. La novela narra una cadena de relaciones obsesivas insatisfechas, aunque está lejos del psicologismo que puede sugerir esta descripción. La primera de esas relaciones es la de Gustavo, un joven perteneciente a una familia aristocrática, con el poemario/fetichismo *Los ídolos*, y a la vez, con el autor de ese libro, Lucio Sansilvestre, quien aparentemente sólo ha escrito este brillante opus y que poco después se ha aislado en Inglaterra. El encuentro entre los dos en ese país termina de manera trágica: Gustavo descubre que probablemente el libro no lo escribió Sansilvestre, sino otro hombre a quien el falso poeta amó y perdió cuando era joven. Poco después de este desengaño, Gustavo y Lucio mueren al caer juntos en un coche sobre el río Avon, un final dudoso lleno conjeturas relacionadas con el secreto sexual de los dos personajes. Duma, la tía de Gustavo, es la figura central de la segunda parte, una dama que tuvo una juventud de lujos y libertades, y que de anciana, estrechada por la caída económica de su familia, no puede evitar seducir a un estudiante provinciano. Por último la novela narra la relación entre Fabricia, una fría joven italiana con el narrador, cuyo único interés por la muchacha es que la creyó amante de Gustavo. El narrador—sin nombre y el único proveniente de la clase media, con una profesión de esa clase, médico—es el que ensambla la novela con su voz y con su amor por Gustavo—obsesivo, fetichista y nunca gratificado como todos los de *Los ídolos*; por momentos la novela parece un estudio sobre el deseo. La particularidad de la novela de Mujica, en especial para indagar en su recepción, es su habilidad para utilizar el secreto sexual como elemento de intriga siempre dejando una pregunta sobre la relación entre uno y otro personaje. De allí que en la obra abunden las preguntas y el tono vacilante y perplejo del narrador. La duda como eje de del relato crea un margen de suspicacia para las disidencias del deseo.

Este artículo no aborda las muchas interpretaciones que se desprenden de la novela de Mujica. Intenta en cambio sondear algunas

de las maniobras y de las retóricas de los textos críticos que comentaron *Los ídolos*, y cómo ellos, al margen de debates políticos y estéticos, instalaban argumentos preceptivos de una economía social y sexual. Esto es, explorar en los recodos de las recepciones implica inevitablemente pensar el entramado sexual/ social de la coyuntura de los últimos años del peronismo y el escenario que se abrirá luego del golpe de Estado de setiembre de 1955. Los signos de una sexualidad disidente, así, aparecerán tácitamente para los jóvenes contestatarios como la evidencia de los *modos* patológicos de los hombres de clases hegemónicas que han conducido el país hasta entonces, mientras que para la tribuna liberal serán las marcas de los vicios y excesos ilegibles de una aristocracia que necesariamente ha quedado en el pasado argentino<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Donna Guy (1991) señala un proceso de reordenamiento de las políticas sexuales que se produce justamente durante los últimos años del peronismo. En efecto, el diario *La Prensa* informaba en diciembre de 1954 la detención de “amorales”, en alusión a cerca de cien homosexuales aprehendidos por la policía, en relación con una campaña “para finalizar de una vez por todas las desviaciones peligrosas que esta gente presenta para la sociedad” (180). Unos días después, un alto funcionario de Salud de la provincia de Buenos Aires, en el marco de una fuerte discusión respecto del tema, instó públicamente a revisar los reglamentos de profilaxis social con el objetivo de evitar definitivamente enfermedades venéreas y lo que denominó “crímenes contra la decencia”. De esta manera abogaba por el retorno a la legalización de la prostitución y de los burdeles, prohibidos oficialmente desde la década de 1930. Nótese que el funcionario, por un lado, explicaba la homosexualidad (siempre hablando de varones) como producto una crisis heterosexual que volvía insuficientes las prácticas sexuales dentro de la pareja estable o la virginidad hasta el momento del matrimonio. Lo que determinaba no sólo lo que podía entenderse como una desviación desde una metafórica línea recta, sino también la patologización, no ya individual, sino social de la homosexualidad. Los prostíbulos se transformarían así en espacios higiénicos para los varones, y se evitaría consecuentemente que se vean tentados en otras formas de la sexualidad que no sea la que sea entre personas de distinto sexo. La medida, finalmente adoptada por Perón a fines de 1954, apelando a la ley de profilaxis, hay que contextualizarla con la dura pelea entre el gobierno de Perón y la iglesia Católica, alimentada con varios avances que restaba poder a la institución religiosa, entre ellas el avance del peronismo sobre la educación y la aprobación del divorcio vincular. Por otro lado, Guy indica que desde varios años antes y a partir del cambio en la vida de los trabajadores argentinos (específicamente con la industrialización creciente de

2—*Espejos y desdibujamientos*

“Sus relaciones con Gustavo”—comenta Francisco Solero en la revista *Espiga* al referirse al personaje narrador de la novela—“son de una naturaleza tan compleja e íntima, tan preocupada y a la vez tan llena de reserva social que sus rasgos se embozan tras ropajes de densidad pasmosa” (1953, 15). No está en duda la complejidad y la intimidad que se desprende del vínculo entre los dos personajes; pero por entonces ya existían términos para describirlas: homosexualidad, fetichismo, obsesión. No por casualidad la voz del narrador de *Los ídolos* ofrece diversas señales de sus sentimientos por Gustavo, señales que no quieren esconder nada: las descripciones son las de un muchacho enamorado de otro<sup>5</sup>. Sin embargo Solero elige puntualizar la relación con “embozo” y con “densidad”, rodeando y enrareciendo—y no ocultando—una mera referencia.

Infiero que el crítico realiza dos operaciones congruentes. Primero, le “hace el juego” a Mujica, no esclareciendo y aún exagerando las articulaciones que en la novela aparecen tensadas por la figura del closet. Eve Sedgwick (1998) señala la frecuente explotación del closet como figura de vigilancia y paranoia frente a lo que denomina *pánico homosexual*. En efecto, el closet se instala en una sociedad heteronormativa como instancia ineficiente (ya que nunca cubre completamente lo que aparentemente quiere ocultar) y productiva: el

---

Buenos Aires), la asistencia a espectáculos multitudinarios de fútbol se transformó en un mecanismo heterosexista. En efecto, con la obtención de mayor tiempo libre que supusieron las conquistas laborales, los estadios acogieron a multitudes durante los días de descanso, inyectando, según Guy, el modelo de vida saludable que daba el deporte (contrapuesto a la *mala vida*) a la vez que desde las tribunas se creaban fuertes antagonismos donde, a través de cantos y dichos populares, el equipo y la hinchada derrotados eran objetos de burlas con figuras de la homosexualidad pasiva. Este detalle que anota la autora norteamericana podía advertirse desde mucho antes en la cultura y literatura argentina; las peleas entre unitarios y federales durante el siglo XIX, por ejemplo, estuvieron configuradas de una manera semejante, como lo ha trabajado Jorge Salessi a través del relato *El Matadero* de Esteban Echeverría (2000).

<sup>5</sup> “Me atreví a mover un poco mi mano bajo la suya, que se dijera abandonada, olvidada sobre el dorso de la mía, como si esperara que él me la tomara y pudiera expresarle entonces lo que *no osaba decir*. Pero él nada decía. [...] Me martillaba el corazón” (1976, 124), recuerda el narrador sobre un episodio con Gustavo en la adolescencia. Las itálicas son mías, para subrayar la referencia de Mujica a la homosexualidad con la clásica definición de “el amor que no osa decir su nombre”.

que está adentro se sabe permanentemente sospechado de su secreto, los que están afuera poseen tal sospecha, pero por esa misma razón son también causa de recelo, puesto que “saben”—de allí la idea de un “closet de cristal” (106) y de la retórica quiásmica/ especular del closet. Aún el que sale del closet, reconociéndose homosexual, siempre tendrá nuevas puertas que abrir. Por ello se trata de un mecanismo engañoso, esencializador y chantajista frente al *pánico homosexual* que exige continuamente muestras de guardia social y sexual<sup>6</sup>. Sedgwick advierte que numerosas obras literarias del siglo XIX y principios del XX aprovecharon la tensión social que provocaba el juego productivo del closet como recurso literario de atracción, en el escenario de una Europa escandalizada por, entre otros, los casos de Oscar Wilde en Inglaterra y los que habían estallado en el ejército alemán<sup>7</sup>. *Los ídolos* recurre a una maniobra semejante, jugando con el secreto de los personajes, sobre los que se sospecha sexualidad disidente. Uno de los episodios centrales, el de la muerte de Sansilvestre y de Gustavo, se rodea de sospechas semejantes a las del *pánico homosexual*: las conjeturas se cierran alrededor de una posible seducción de uno a otro de los personajes y una posible riña que ocasionó la pérdida del control del vehículo. En este sentido la novela recrea su atractivo en una cultura heteronormativa que se sirve de estos elementos de legibilidad social/ sexual para afirmar una hegemonía. En su crítica, Solero no esclarece ni denuncia las relaciones entre los personajes, sino que replica las suspicacias que son convenientes con el juego de Mujica.

Escribí *sospechas, conjeturas, posible*. En realidad el narrador de *Los ídolos* no sabe ni tiene forma de conocer qué sucedió; lo mismo le sucederá en otros episodios, puesto que su conocimiento del mundo

---

<sup>6</sup> Gabriel Giorgi (2004, 31) entiende, en plan biopolítico, que la figura propuesta por Sedgwick da cuenta de *cuerpos para el secreto* durante la modernidad: “en sus poses, en su anatomía, en sus palabras que los evocan y los repelen, los homosexuales escenifican un lugar de visibilidad codificada y de pliegue entre sexualidad, sociabilidad y cultura”.

<sup>7</sup> Proust espectaculariza el closet de los personajes de Albertine y en especial en el barón de Charlus. Eve Sedgwick señala en su análisis: “Si el hecho de que Charlus esté en el closet quiere decir que posee un secreto, significa todavía más que lo poseen las demás personas de su entorno, cuya incesante lectura de la protección por parte de Charlus de su secreto les ofrece una trama aún más emocionante para ocultarle el secreto” (ibíd., 295). Por otro lado, Jorge Salessi (2000) en su *Médicos maleantes y maricas* investigó las repercusiones del escándalo del ejército alemán en las (bio)políticas de “higiene” en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX.

de Gustavo está mediado por el desencuentro, la distancia, la muerte. ¿Se trató acaso de una riña por razones sexuales la que ocasionó el accidente? ¿No fue una pelea por la autoría falsa del poemario? ¿Será cierto que Sansilvestre no escribió *Los ídolos* o se trató de una decepción de la mente obsesiva de Gustavo? ¿No pudo ser una distracción, una piedra, un problema del vehículo el que provocó la caída en el río? Sí, cualquiera de esas posibilidades y otras son válidas y pueden explicar la muerte de Gustavo y del poeta, no hay evidencias claras de que haya sido de una manera determinada. Por eso si Mujica se sirve del closet como tensor de su narración, coloca a la vez *la duda* que carcome desde adentro al mundo de *Los ídolos*. Tras la pérdida del ser amado todas las posibilidades rondan la mente melancólica del narrador, y tales incertidumbres alimentan sospechas ambivalentes sobre los secretos de los personajes, que nunca se develarán. El resultado es un límite borroso que no tranquiliza, dado que, a pesar del armado de sospechas, el lector nunca tendrá la certeza de la cuál era “la” verdad sobre el secreto sexual de los personajes.

Vuelvo al texto de Solero: “ropajes de densidad pasmosa” y un Sansilvestre “enigmático e incomprensible”. Aquí hay secreto sexual, sí, pero también hay una voluntad de intrincar (nublar, rodear) sin que con ello quede anulada la sospecha. Esta es la segunda operación del texto crítico: describir en términos nebulosos aquellas figuraciones disidentes. En ese mismo sentido se puede entender la recepción de *La Razón*, que advierte un “misterioso gris en torno a las pasiones que están casi siempre chisporroteando” (1953, 4). ¿Es este “gris” una enorme duda, un grupo de relaciones inclasificables, acaso un espacio sin visibilidad? ¿O será que este *gris* es tan intrincado como las “pasiones” que intenta (no) precisar? En una línea semejante, ya hablar de “pasiones” (y no de amor o de relaciones o de sentimientos, después de todo las relaciones carnales no abundan en *Los ídolos*), cuando no de unas que “chisporrotean”, es redundar en un espacio al que se opta por desdibujar y quitar forma para señalar que allí hay un límite de lo representable, primero, y, luego, de que este límite es necesario dentro de una economía social/ sexual. Uno y otro texto crítico parecen decir: *aquí donde el discurso rodea y se difumina aparece la diferencia* (y en el mismo sentido, cuando se silencia); este tipo de alusiones funciona así como un marcador de sospecha. Ambos pasajes apelan a este recurso

con un fin de legibilidad (sexual/ cultural) propia de la coyuntura; por la misma razón en ninguna de las interpretaciones de *Los ídolos* las relaciones entre los personajes quedan forzadas dentro del molde del binarismo heterosexista. Las recepciones, insisto, hacen uso de un sistema de legibilidad.

De todas formas, era el propio Mujica Lainez el que dio señales de su preferencia por una estética de lo confuso y de lo intrincado, de la belleza de lo que discrepa con la grilla de representaciones e imaginarios burgueses. Y desde allí una elección cultural aristocrática: es estéticamente válido lo que no es inteligible (en varios sentidos) para una gran cantidad de gente. Mucho de ello era parte del personaje decadentista que a Mujica le gustaba representar y que los medios festejaban. En una breve entrevista que el escritor le dio a la revista católica *Criterio* en 1954, el periodista anota: “Le preguntamos si prefiere lo raro o lo bello, a lo que responde: —Naturalmente lo raro. Lo bello es sólo una forma modesta de lo raro”. Hasta aquí está la palabra del entrevistado. El periodista inmediatamente agrega entre paréntesis: “(Suponemos que a muchos kilómetros Oscar Wilde habrá sonreído en su viejo ataúd)”. Y más adelante, para atenuar el sentido de esta última frase: “Y decimos esto sin ningún sentido peyorativo; solamente descriptivo, ya que el novelista gusta de esas cosas un poco pasadas y levemente cursis porque encuentra en ellas el rostro de una época del país que tan hábilmente describió en *Los ídolos*” (Lezama, 1954, 259). De manera que lo que sirve en bandeja el escritor y que el periodista no tarda en comentar es una rápida asociación entre homosexualidad, alta cultura e ininteligibilidad<sup>8</sup>. Entiendo que este personaje (me refiero a Mujica), que se valía de apenas unas palabras para describirse, era muy atractivo para los medios, incluso para una revista católica: una sexualidad disidente con un doble estándar que funciona perfectamente en una sociedad heteronormativa. En este sentido es válida la reflexión de Judith Butler: “para que la heterosexualidad permanezca intacta como forma social, exige una concepción inteligible de la homosexualidad, así como una prohibición de esa concepción para

---

<sup>8</sup> Juan José Sebrelli anota en *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (1964) la persistencia de la asociación entre la cultura y sociabilidad oligárquica con homosexualidad, frente a la ética normativa cultural y sexualmente estricta de los nuevos ricos provenientes de la burguesía.

hacerla culturalmente ininteligible” (2007, 169). Una estética que apela a lo raro (la referencia hacia *lo cursi* es una marca temprana de la cultura *camp*) es a la vez un guiño hacia lo sexualmente disidente y es un límite congruente de lo hegemónico.

Un guiño y un límite temporales. En *Criterio* el decadentismo se ubicaba en “el rostro de una época del país que tan hábilmente describió en *Los ídolos*”. Para *La Nación* los personajes de *Los ídolos* están “cargados de civilización y de refinamientos que a veces caen en lo enfermizo y que insinúan ‘complejos’ con la naturalidad que tuvieron después de la edad clásica y antes del psicoanálisis—esto es, en el ‘tiempo’ de Lucio, de Duma y su hermano, de Gustavo—son el clan, la tribu con sus dioses propios, con sus dogmas y su liturgia” (1953, 3). Un tiempo y un país que, parecen decir ambos textos, han quedado atrás. Están ahí, sin embargo, señalando un margen, como si el tiempo referido en *La Nación* (¿principios del siglo XX?) hubiese sido de desorden social/ sexual<sup>9</sup>. El crítico de *La Nación* reitera la ligazón entre cultura aristocrática y homosexualidad (esos “refinamientos” que caen en lo “enfermizo”); pero además subraya la artificiosidad de tales “complejos” para indicar su carácter adjetivo, superfluo, irreal. ¿Cuáles son esos “complejos”? ¿Los de un adolescente obsesionado por un libro o los deseos homosexuales inconclusos de un puñado de personajes? ¿O acaso los de una mujer que no puede evadir la seducción, aún en sus últimos días? Que “complejos” aparezca entrecomillado acentúa estos calificativos: hay una realidad sustancializada real, y otra accesoria y artificial que pasa como aditiva; un “tiempo” (nuevamente entre comillas) que se escapa del presente y que sólo es traído como atractivo literario antes de que el psicoanálisis predique a la vez que instituya un orden social/sexual. El fundamento de este texto está profundamente enraizado en la tradición homofóbica (y en muchas otras fobias): se trata de entrecomillar no sólo unas palabras sino una serie de conductas, deseos y vidas que pierden su carácter de real y desde allí

---

<sup>9</sup> Jorge Salessi (2000) ha mostrado, que, por el contrario, el período que va desde las epidemias de la década de 1870 hasta 1914 en Argentina se implementaron políticas estructurales de disciplinamiento social y sexual.

que no puedan considerarse valiosas, ya que han perdido su medida y calidad humana<sup>10</sup>.

La crítica más extensa y elaborada sobre *Los ídolos* es la que Vicente Barbieri publicó en la revista *Sur* en 1953. En ella el poeta medita sobre un aspecto central que al resto de las recepciones se les escapa: el valor de la mirada del personaje narrador. Y para describir esa mirada utiliza la imagen especular:

de cosas 'demasiado raras y demasiado sencillas' (según las palabras del protagonista) está hecho este libro y sus tres partes... son las tres partes de un espejo un tanto diabólico, uno de esos espejos con forma de biombo, ante el cual la persona que está sentada inmóvil, mirándose, se ve de un lado y otro y de frente (menos de espaldas, que es desde donde atisba la muerte), haciendo una y trina su figura. Esto es lo que le ocurre al protagonista de *Los ídolos*, confundido de tal manera... que ni su nombre llegamos a conocer. (95)

Barbieri ingresa a la novela de Mujica como si entrase a una materia espesa y turbia: *Los ídolos* es un mundo gobernado por la confusión, lo disperso y lo extraño. Es que su crítica se fija en ese yo especulativo y taciturno que nos lleva a los distintos episodios de la narración; su punto de vista no es desacertado: el narrador en repetidas ocasiones repite su desconcierto sobre el mundo *enrarecido* de Gustavo y su familia. Sin embargo, tal desdibujamiento está asociado a la disidencia y, más todavía, a la fantasía de ingresar al interior del deseo homosexual<sup>11</sup>—el del personaje narrador es el único certero de la novela. Barbieri se interna a diseccionar ese deseo y lo único que encuentra es un hombre solitario mirando un espejo (uno ¡*diabólico!*). En este sentido el yo aparece como un mecanismo desarticulado, desidentificado y, consecuentemente, sin nombre. Un yo resquebrajado comparable a los movimientos cambiantes del agua: “Detiene el pensamiento del lector y lo hace meditar sobre esto y aquello: que es como decir ante todas las cosas a veces insistentes y a veces huidizas de que está formado el sube y baja de las mareas, allá donde el yo es un mar desconocido” (94). Un mar es inasible e inconmensurable para las medidas humanas; es atractivo también porque su evasión de las formas

---

<sup>10</sup> Este argumento es deudor de los desarrollos de Butler (2006) y de Gabriel Giorgi (2004). Este último enlaza la deshumanización, la vida desnuda (desde el *homo sacer* de Agamben) a los planes, los sueños de exterminio que se pueden rastrear en la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX.

<sup>11</sup> Una fantasía que parece mostrar al homosexual con la distancia fascinada de un orientalismo (y en consecuencia carente de realidad).

resulta misteriosa. De modo que si para *La Nación* los personajes de *Los ídolos* portaban “complejos” superfluos *por encima* de una realidad, el examen de Barbieri encuentra una dispersión *estructural* al interior de ese yo. Es cierto que Barbieri quiere describir la melancolía del narrador y su efecto vacilante, apesadumbrado y insistentemente especulativo que inscribe en la novela. Pero también es cierto que la melancolía irresoluta del narrador es consecuencia de la pérdida del objeto amado de su mismo sexo y no a la generalidad metafísica de “esto y aquello” por la que se siente “confundido”.

Por otra parte, la inclusión de la figura del espejo es un tópico recurrente en la forma en que ha sido representada la homosexualidad desde el siglo XIX. Mujica recurrió a distintas figuraciones del espejo a menudo, no fue el único: también Borges, Bioy y Sábato, entre otros, apelaron a esta imagen. Pero sólo para el autor de *Los ídolos*, he aquí la matriz epistémica con la que se lo lee, la sola referencia a los espejos lleva necesariamente a la homosexualidad—las muchas interpretaciones de los espejos borgeanos remiten a interpretaciones variadas, pero de ningún modo sexuales. Josefina Ludmer (1999), analizando en conjunto *Las ratas* de José Bianco y *Los ídolos* (ambas de autores homosexuales) señala la repetición de los dobles, los desdoblamientos, las duplicidades, el juego con imágenes y retratos y envía a una extensa nota en la que interpreta que “todo gira alrededor de un retrato en *Las ratas* y *Los ídolos*. O todo se inicia con un retrato” y trae la explicación de Hans Mayer en relación a *El retrato de Dorian Gray*:

lo fundamental de la novela es la imagen del mundo como una pura y simple totalidad estética, pero todos los que han caído a esta *idolatría*, añade, perecen por asesinato, suicidio, locura. Mayer relaciona este esteticismo con la existencia del marginado homosexual en el XIX, que sólo es concebible como existencia estética (...) En este sentido es totalmente programática como creación homosexual: un programa de esteticismo y de inmoralismo. Y también con el dilema de la doble vida, típicamente homosexual” (subrayado mío, 215- 216)<sup>12</sup>.

De esta manera Ludmer ordena una y otra obra dentro de una matriz en el que las variedades del espejamiento remiten a esta existencia doble (por represión, por pánico) cercada en su transgresión a la muerte o al

---

<sup>12</sup> ¿“Doble vida” la de los personajes de *Los ídolos*? En el mundo de los aristócratas de Mujica, no parece haber lugar para el doble estándar burgués de la “doble vida”; la homosexualidad y otras disidencias son un privilegio de su clase.

crimen (o en todo caso, no explica que lo que era válido para la Inglaterra del XIX deja de serlo para la Sudamérica de mediados del XX). Indica también que el espejo (o el espejismo) implica una idolatría, una mirada que supone un reflejo propio fantaseado por imaginario estetizante del mundo. Entiendo que este tipo de interpretaciones (la de Barbieri y la de Ludmer, que parece continuar muchos años más tarde una línea de sentido) realizan una inversión semejante: la consideración de la disidencia sexual de su autor invoca una episteme con la que se lee el texto. Si fuera de otra manera, ¿a qué “retrato” se refiere? ¿Al de Sansilvestre? ¿Se trata acaso de la borrosa imagen de Juan Romano, el supuesto autor del poemario? ¿O se refiere al cuadro de Duma, al que su hermano aprecia con la adoración de un objeto sagrado, entre el fetiche y el incesto? La sola sospecha sobre la sexualidad del autor empuja hacia *una* lectura (o a una sucesión semántica): homosexualidad/espejamiento/dobles/narcisismo...

Pienso que la base de esta matriz está relacionada con la idea de una identificación con lo mismo y con una forma de ordenamiento social/sexual. Permítaseme una versión libre de lo que Sedgwick denomina “tropo separatista” (en contraposición a la retórica de la inversión y el integracionismo) en la forma de interpretar la homosexualidad, y que implica la afinidad entre personas de un mismo sexo y que, de alguna manera, asegura la continuidad desde lo homosocial a lo homosexual. El separatismo evita la trasgresión de sexo y género (algo que como se verá más adelante, será un argumento homofóbico de los intelectuales de izquierda) e implanta una visión esencializadora de la sexualidad. Pienso que si hay un elemento interesante en relación a las articulaciones abiertas en *Los ídolos* es cierta pérdida de las diferencias en este pasaje de lo homosocial (un tipo de relación alentada en un orden patriarcal) a lo sexual (lo divergente) que resulta incómodo para las grillas epistémicas heterosexistas. Los personajes de la novela (alrededor de los cuales ronda la homosexualidad: el narrador, Sansilvestre, Romano, Gustavo) no están descritos con algún rasgo femenino; esto es: no aparece la idea de inversión ni alguna variante binarista. Sólo hay varones cuyas señas físicas y culturales no parecen hablar automáticamente de sus deseos. De esta manera el tropo de los espejos en las interpretaciones de la obra aparece como una necesidad de imprimir diferencias; una urgencia de

hacer significativo un puñado de marcas y representaciones disidentes: aquí, se dice, está el que sólo se mira a sí mismo, y sólo puede estar consigo mismo, con todas las connotaciones patológicas que puede traslucir este argumento. El espejo, el silencio/la soledad y la melancolía—en otras palabras: el espejo contiguo al silencio—son dos retóricas de denuncia de lo disidente; no por casualidad, Barbieri cierra su artículo con un juego de palabras en espejo que señalan la homosexualidad: “*Con Gustavo junto a mí*. Las últimas palabras del libro—que podrían ser las primeras, el *leitmotiv*—son en realidad la inscripción que en el tapiz indica que *lo que sigue es el silencio*. Porque lo que brilla de tanto en tanto, aquí y allá, sobre las cerradas aguas del Avon, donde reposa el secreto del adolescente lleno de angustia, son las cosas de las que nadie debe enterarse porque ‘son demasiado raras y demasiado sencillas’” (negritas y cursivas en el original, 96).

El artículo “La erótica del espejo” de Héctor Murena puede, en ese mismo sentido, pensarse como una condensación y maximización de esta retórica. Además de ser una colección completa de argumentos homofóbicos, este texto publicado en *Sur* en 1959, es una recepción tardía de *Los ídolos* (aunque nunca se hable de la novela)<sup>13</sup>. Como en la recepción de Barbieri, hay una persona mirándose a sí mismo en el texto, tan concentrado que se halla “*detenido*, no se arranca del espejo, diríase fascinado por un ídolo”... lo que genera una serie de patologías sociales, sexuales y políticas, “manifestaciones distintas de una actitud idéntica que consiste en no sobrepasar lo que acaso podría llamarse *círculo natal*. Y la imagen del espejo, si se quiere un tanto artificiosa, de la que me valí al comienzo, puede traducirse en una sola palabra: *autoidealización*. Sólo me interesa una de las formas de autoidealización: la homosexualidad” (cursivas del autor, 18 y 19). Este inicio que abre razones diversas por las que, como señala Sebrelí, Murena caracteriza la homosexualidad con “un signo apocalíptico” (1964, 84). No importa en este punto ampliar sobre esos argumentos sino subrayar la retórica del espejo como una matriz iterativa alrededor de la homosexualidad. Nótese, en este sentido, la repetición de los términos en relación con la novela de Mujica Lainez: *espejo, mismo, ídolo, soledad*, aquí

---

<sup>13</sup> Es extraño que Oscar Terán comente de este artículo: “celebra que la homosexualidad pueda ahora mostrarse en las calles y salones porteños” (1991, p. 86). La lectura del texto de Murena no ofrece ni una sola línea de algo que pueda parecerse a la celebración, tanto menos de una homosexual.

amalgamados finalmente a una patología psicológica y a una crisis en la economía heterosexual<sup>14</sup>. De todas formas, hay en el discurso de Murena un aspecto que ofrece señales de un cambio. A diferencia de las recepciones del peronismo donde los textos jugaban con los rodeos, “La erótica del espejo” no busca eufemismo y condena a la disidencia sexual con claridad. Un detalle en las transformaciones que tendrá la legibilidad social/cultural de la homosexualidad durante el muy complejo escenario que se abrió luego de la caída de Perón en 1955. Esta nueva pauta de lectura puede hallarse también en las referencias al mundo homosexual de Sebreli (1964) y en el relato de Carlos Correas (1959), probablemente el primero de la literatura argentina en el que la homosexualidad está configurada como una existencia posible.

### 3—*Mujica Lainez contra la realidad*

Si en las recepciones de las revistas liberales la retórica pasa por el desplazamiento y el rodeo, para la naciente nueva izquierda intelectual<sup>15</sup> esas divergencias respecto de una sexualidad hegemónica son reducidas a la mínima expresión. En efecto, las críticas a *Los ídolos* en *Contorno* y *Centro* no parecen acusar recibo de la existencia de las opciones sexuales de los personajes, como si hablar de ello significara dar cuenta de un aspecto sin importancia, un costado vano que queda encriptado en las críticas de clase.

---

<sup>14</sup> Se pueden comparar estos argumentos con la reforma a la ley de profilaxis señaladas en la nota 4. Desde un lugar político y cultural muy distinto, Murena llega a una conclusión semejante: la homosexualidad, entre otras cosas, es producto de una crisis de la economía social heterosexual. Aquí, teniendo en cuenta los detalles de un mundo que lleva a la humanidad hacia el homosexualismo y llevando al límite este pensamiento, lo que sigue es la extinción. Las palabras de Sebreli sobre Murena, como se ve, no son exageradas.

<sup>15</sup> Durante los últimos años gobierno de Perón y luego del golpe de Estado de 1955, la coyuntura del continente -que culminará con la Revolución Cubana-, las nuevas lecturas (en especial Sartre y Gramsci), y la falta de respuestas de los partidos tradicionales de izquierda frente a la aparición del peronismo (de hecho algunas figuras del socialismo colaboraron en el gobierno militar), motivan nuevos movimientos de izquierda, que darán lugar a una renovación más completa durante la década de 1960. Los trabajos de Oscar Terán (1991) y Silvia Sigal (1991) son dos lecturas clásicas en relación con las transformaciones de la izquierda durante este periodo en Argentina. En relación a la izquierda intelectual es ejemplar el derrotero de la revista *Contorno*, realizada por un grupo de jóvenes universitarios, dedicada a realizar una lectura crítica de la literatura argentina en sus primeros números, y que luego del golpe se dedicará exclusivamente a tópicos políticos.

Adelaida Gigli en la revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, *Centro*, describía el mundo de la novela de Mujica como “artificioso, un mundo de figuras, de falsas divinidades y de adoración”, un comentario que puede entenderse en el marco de una renovación de la literatura y de las estéticas realistas de posguerra. Pero la sola mención de “adoración” (y que tal acción tenga lugar en las relaciones humanas) deja margen de una lectura reprobatoria de las sexualidades disidentes de los personajes. Gigli agrega que ese mundo está “entregado a su propia mentira; órbita para que los sentimientos se desfiguren hasta convertirse en extraña ficción” (1953, 53). Esta *extraña ficción* acaso se parece, como era claro en la recepción de *La Nación*, a aquellas prácticas superfluas que se escapan de lo que las personas *son*. Esencialismo sexual y social, el texto de *Centro* no puede despegar la crítica de clase a la apreciación de aquello que no se corresponde con la hegemonía social/sexual. Así Gigli encierra en sus objeciones al mundo de representaciones supuestas de las clases altas, sus articulaciones sexuales periféricas. Todo ello como una muestra del mundo de Mujica, en el que “de un decadente se figura un sensible, de un deficiente un alucinado” (54) y esto le da argumentos para afirmar que “el *hombre verdadero* está ausente en nuestra literatura” (itálica mía, p. 55). Entonces, tal *hombre* (¿y por qué habría de ser *un hombre*, incluso cuando se tratara de un genérico?) no se asoma siquiera en alguna de las figuraciones de *Los ídolos*. Gigli “corre por izquierda” a Mujica, marcándole su conservadurismo social, y desde allí asocia su producción y a las representaciones que se desprenden de ella a una práctica de clase. Y una de ellas es el privilegio de cierta libertad sexual de la oligarquía. Para ello recurre, de forma esquivada, es cierto, a las mismas retóricas: el espejo, el desdibujamiento, la banalidad. No son argumentos diferentes de los que hemos revisado hasta aquí. El de Gigli es aún más agresivo porque intenta definir claramente cuál *hombre*, cuál vida—cuál representación de la vida—es legible y válida y cuáles son insignificantes<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Ello da una pauta de la lectura acotada, por parte de algunas voces de la nueva izquierda, por el concepto de clase, tal es así que cualquier otro elemento queda obturado o encerrado en sus límites semánticos. Por otro lado, a pesar de la postura de este texto, donde se denosta cierta homosexualidad como parte de las prácticas de clase, Adelaida Gigli colaboró con la

La crítica a la novela que ese mismo año publicó *Contorno*, firmada por Adolfo Prieto, apuntaba argumentos similares. *Los ídolos* está definida por el decoro y la inverosimilitud, tanto que necesita afirmar esa falsedad “aunque más no sea por la urgente obligación de recordar que nosotros somos *reales*” quizá porque “con un ambiente así *desrealizado*, con héroes de complicada psicología de laboratorio, era ímprobo escribir algo perdurable” (itálicas mías, 1953, 5). De forma que las afectaciones de esta clase, sus manierismos y sus opciones disímiles se escapan de la realidad; son artilugios, ficciones, maquillaje innecesario de una clase decadente. También en *Contorno* Rodolfo Pandolfi (1955), revisando la obra de Mujica, dirá que los personajes se muestran evasivos, se escapan, o más aún, se esconden del gran cambio producido por la transformación de la lógica social producida a mitad de siglo. Pandolfi comienza a comentar una obra, continúa hablando de su autor y se termina refiriendo a un orden social mayor, amalgamándolos.

Fuera de los muros existe una ciudad—escribe—que disuelve en mil fragores sus estampas y se inunda de pasos que buscan desnudeces lúbricas. Y más allá, atrás de los ruidos sin lunas, existe una noche que desparrama carreteras sexuales para ir y volver en luces encontradas. Y aquí y allá una intemperie áspera choca sus vientos viriles. Nuestro autor no toma en cuenta esa vida que bulle dinámicamente. Su vida es otra, se desarrolla *adentro*. (subrayado original, 36).

Habría que preguntarse por qué tales “desnudeces lúbricas” y tales “carreteras sexuales” no encajan con los deseos y las prácticas de los personajes de *Los ídolos*. ¿Será que son demasiado especulativos para tales categorías? ¿O tal vez Pandolfi pensaba que este tipo de disidencias sexuales poco tenían que ver con los “vientos viriles” que soplaban en la Buenos Aires posperonista? Para el crítico de *Contorno* hay una clara división que parte aguas entre cambio social/“realidad”/“virilidad” y conservadurismo/afectación/disidencia sexual. Mujica, él y su obra, quedan de éste último lado.

También David Viñas (1954), director de *Contorno*, se refirió a Mujica en términos menos vehementes, pero en una línea epistémica similar, apuntando a Mujica como un escritor poco “objetivo”, que se transforma en “sujeto único” de su literatura: “Un novelista cuyos

---

organización del Frente de Liberación Homosexual a principios de los años 1970. Ver Rapisardi y Modarelli, 2001.

personajes son muertos, pierde su calidad objetiva para transmutarse en sujeto único; es decir, que deja de hacer novela para pasar a escribir sus memorias; y si éstas participan exclusivamente de lo íntimo, sus personales confesiones” (8). Una estrategia que reitera la misma retórica: Mujica queda eximido de la “realidad” (una que tiene perfil “viril”), lo que escribe no tiene relación directa con el mundo; sus personajes no son “reales”, sino “marionetas” (Pandolfi) o “cadáveres” (Viñas). Esto es, cuerpos sin vida o cuerpos con una vida impropia.

Las operaciones de *Centro* y de *Contorno* despliegan así diferentes recursos para subrayar la irrealidad y la artificiosidad de las representaciones de Mujica, para desde allí concluir en una valoración contigua de unas sexualidades periféricas. Por un lado pienso en Butler (2006) en relación a las apelaciones a la “realidad” cuando se habla de sexualidad y cuando con este argumento se quiere diferenciar una base “real” y un resto “cultural”, cuando no artificial (Butler continúa su reflexión hasta el concepto de *performance*). Por el otro, en los cuerpos que la literatura (y la crítica) articula para el exterminio, según Gabriel Giorgi, estos “cuerpos *superfluos*, socialmente indeseables, extraños a las economías de (re)producción biológica y/o simbólica, en la encrucijada de lo raro, lo abyecto y lo ininteligible” (2004, 11), dispuestos para higienes sociales de eliminación. Los discursos que circulan en la cultura preparan así para la economía biológica aquellas vidas válidas y aquellas prescindibles. ¿Pero qué valor, parecen decir estas recepciones, tienen esas marionetas, estos cadáveres, esos escapistas que se esconden en sus mansiones? ¿No fue el mismo Viñas, acaso, que unos años más adelante afirmaría que la homosexualidad podría asociarse fácilmente a la comodidad del escape, y a la heterosexualidad con la lucha, con la dificultad<sup>17</sup>? Sí, con ello coincidía con la posición de Héctor Murena, asociando la heterosexualidad con la racionalidad y con cierta “sana” dificultad de salir del “círculo natal”, con la diferencia de la democracia, y a la homosexualidad con la irracionalidad, con la enfermedad y con el totalitarismo. Puede adivinarse entonces que si *Centro* y *Contorno*, publicaciones de la naciente izquierda posperonista, diferían fundamentalmente con las

---

<sup>17</sup> “Incluso sabemos hoy que algo que define a toda homosexualidad es el raje; evidentemente porque toda heterosexualidad es mucho más complicada”, citado en Giorgi, 2004, 101.

voces hegemónicas de la cultura argentina (en especial con *Sur*<sup>18</sup>) respecto de las armas críticas para pensar la literatura y la sociedad, coincidían con ellas a través de argumentos similares en la estabilidad de un orden *previo* sexual/social.

Estaría plenamente de acuerdo con esta última propuesta si en ambas revistas no se hubiesen editado dos de los más importantes relatos sobre homosexualidad durante la década de 1950. Me refiero a “El revólver”, publicado en *Contorno* en 1953 y a “La narración de la historia”, que apareció en *Centro* en 1959, ambos de Carlos Correas. Las dos narraciones cuentan en primera persona dos vivencias sexuales entre varones. El primero es un monólogo de un muchacho que ha mantenido una relación sexual con otro y que lo atormenta hasta el punto de amenazar con matarse. El segundo, mucho más claro y singularmente bello, cuenta el escenario de “levante” y el recorrido de dos muchachos por una Buenos Aires nocturna desde la estación de trenes de Constitución hasta la concreción del sexo en un baldío, más allá de los límites que separan la capital argentina con la provincia de Buenos Aires. Me pregunto por qué estas narraciones fueron publicadas por esas revistas y por qué fueron alentadas por esos intelectuales que poca simpatía parecían tener por sexualidades disidentes—piénsese que “La narración de la historia” le valió a *Centro* el secuestro de su edición<sup>19</sup>. En la formación de la nueva izquierda, *esta* homosexualidad, a diferencia de la de los libros de Mujica, tenía marcas terrenales, “sucias”, era vagabunda y lumpen (definidamente artliana), que la hicieron legible para el grupo. No dudo también que *una* homosexualidad como ésta era inteligible y tenía rasgos *reales* para los intelectuales de izquierda a partir de Jean Genet, a quien Sartre, tan sólo unos años antes, había colocado en la hagiografía existencialista. Se trata de una sexualidad definida (la del deseo de un varón por otro, y

---

<sup>18</sup> *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, lideró la producción cultural desde la década de 1930, teniendo entre sus colaboradores escritores de la talla de Jorge L. Borges, José Bianco, Silvina Ocampo y Ernesto Sábato, entre otros. En los años posteriores a 1955 otras revistas, y con ellas otros grupos de intelectuales y escritores, comienzan a cuestionar la revista, a la elite que nucleó *Sur* y a disputar la hegemonía del debate cultural. Ver Terán (1991).

<sup>19</sup> Luego del secuestro de la edición de *Centro*, y de un juicio que tuvo que afrontar junto al editor de esa revista, Carlos Correas no volvió a publicar relatos de ficción durante muchos años. Luego de su muerte, en 2000, se han dado a conocer algunas narraciones inéditas con temática homosexual, como un muy interesante fragmento de una novela que espera edición, *Los jóvenes* (2010).

ninguna otra variante), que huye de cualquier artificio y que se presenta sin rodeos, sin las especulaciones reiterativas y los artificios que eran presuntamente señal de la disidencia sexual, ya burguesa, ya oligárquica. Es también una homosexualidad de los bordes, que avanza en la noche, en las estaciones de trenes, por fuera de los límites de la ciudad, asociada al crimen y a la muerte.

De manera que, por un lado, la sexualidad disidente es marca distintiva de una clase en decadencia, signo de su escapismo y su desconexión con la “realidad” para los intelectuales de izquierda. Aquí se sitúa la lectura de Mujica Lainez, de sus imágenes de extravagancia, sus “rarezas”, y también la futura extinción de esos personajes que tienen el privilegio de evitar los mandatos heteronormativos. Por el otro, una homosexualidad se torna clara, comprensible y hasta heroica cuando vuelve a los márgenes, que la vinculan con la noche, los circuitos sucios, las fronteras, el delito y el contacto con el lumpen. Que esta última sexualidad haya sido tolerada da señales, antes que la reconsideración de la disidencia, de un reordenamiento de lo diferente (hablo sólo de homosexualidad, no de la pluralidad sexual de Mujica): resitúa a la homosexualidad en el lugar de la periferia y niega su mezcla entre las prácticas hegemónicas de la vida social y sexual en las puertas del escenario posperonista.

### Bibliografía

- Barbieri, Vicente (1954). “Los ídolos”, en *Sur* N° 226, Buenos Aires, (febrero de 1954): 94- 96.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós.
- (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- Correas, Carlos (1954). “El revólver”, en *Contorno* N°3, Buenos Aires, (setiembre de 1954): 11- 13.
- (1959). “La narración de la historia”, en *Centro* N°14, Buenos Aires, (cuarto cuatrimestre de 1959): 6- 18.
- (2010). “Los jóvenes”, en *Página/12*, suplemento *Soy* N°116, Buenos Aires (28 de mayo de 2010): 8 y 9.

- Cruz, Jorge (1978). "Manuel Mujica Lainez", en Mujica Lainez, Manuel. *Obras completas I*, Buenos Aires: Sudamericana, 1978.
- (1981). "Manuel Mujica Lainez", en *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina. Tomo XIII: La novela argentina contemporánea (II)*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 73- 96.
- (1997). *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*, Buenos Aires: Eudeba.
- Gallo, Sebastián (2004). "Manuel Mujica Lainez: el amplio gesto de la narración", en Saítta, Sylvia (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. T. IX: El oficio se afirma*, Buenos Aires: Emecé, 483- 499.
- Gigli, Adelaida (1953). "Los ídolos", en *Centro. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras* N° 7, Buenos Aires, diciembre de 1953, 53- 55.
- Giorgi, Gabriel (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Guy, Donna J. (1991). *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- La Nación (1953). "Los ídolos", en *La Nación* N°29404, sección 2°, Buenos Aires, 31 de mayo de 1953, 3.
- La Razón (1953). "Los ídolos", en *La Razón* N° 16015, Buenos Aires, 30 de mayo de 1953, 4.
- Lezama, Hugo (1954). "'No creo en las generaciones'...manifestó Manuel Mujica Lainez", en *Criterio* N° 1209, Buenos Aires, 8 de abril de 1954, 259 y 260.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
- Molloy, Sylvia (2000). "La cuestión de género: propuestas olvidadas y desafíos críticos" en *Revista iberoamericana* (N° 193): 815- 819.
- Mujica Lainez, Manuel (1976) [1953]. *Los ídolos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Murena, Héctor (1959). "La erótica del espejo" en *Sur* N° 256, Buenos Aires (enero-febrero de 1959): 18- 30.

- Pandolfi, Rodolfo (1955). "Mujica Lainez y el gran cambio", en *Contorno* N° 5-6, Buenos Aires (setiembre de 1955): 36-38.
- Prieto, Adolfo (1953). "Acerca de *Los ídolos*", en *Contorno* N° 1, Buenos Aires (noviembre de 1953): 5.
- Rapisardi, Flavio y Modarelli, Alejandro (2001). *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños durante la última dictadura*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Salessi, Jorge (2000). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871- 1914)*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sebreli, Juan José (1964). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Sedgwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Solero, Francisco (1953). "Los ídolos", en *Espiga* N° 18/19, Rosario, (verano 1953-1954): 15.
- Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Torre, Juan C. (Comp.) (2002). *Nueva historia argentina. T. VIII: Los años peronistas (1943-1955)*. Barcelona: Sudamericana.
- Villordo, Oscar Hermes (1991). *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*, Buenos Aires: Planeta.
- Viñas, David (1954). "Otros tres novelistas argentinos por orden cronológico" en *Contorno* N° 3, Buenos Aires (setiembre de 1954): 7-9.