

Propongo una reflexión sobre las culturas de fines del siglo XIX en América latina, particularmente en la Argentina; más específicamente, sobre la construcción paranoica de la *norma* con respecto a género y sexualidades y sobre *lo que no cabe* dentro de esa norma, es decir sobre lo que difiere de ella. Que la definición de la norma no precede sino que sucede a, y en verdad deriva de, esas diferencias –del mismo modo que la definición de “salud”, en los estudios psicológico-legales del período, proviene de la definición de “enfermedad”, y la noción de “decadencia” da origen retrospectivamente a nociones de madurez y plenitud– es por supuesto medida de la ansiedad que informa esas construcciones y esas definiciones. Al enfocar mi reflexión en la América latina de fines del XIX, esto es, en el momento de su compleja entrada en la modernidad, tengo en cuenta dos asuntos relacionados: primero, las implicaciones ideológicas de estas construcciones para los debates sobre identidad nacional y salud nacional, incluso continental; segundo, la doble presión de la dependencia cultural respecto de Europa, por un lado, y del expansionismo político de los Estados Unidos por el otro, que moldea estos debates sobre la identidad nacional y las formas de producción cultural del período.

Comienzo con una escena. En la tarde del 7 de enero de 1882, José Martí asistió a una conferencia en Nueva York. A pesar de las otras atracciones de la ciudad, había mucho público en Chickering Hall, escribe Martí en *La Nación* de Buenos Aires, un público que lo impresionó tanto por su tamaño como por su elegancia. El título de la conferencia que Martí escuchó aquel día era “El renacimiento inglés del arte” y el conferencista era Oscar Wilde. Esta ocasión, con la que elijo comenzar, es culturalmente significativa. Martí, acaso la figura intelectual latinoamericana más importante de la época, se encuentra con este otro innovador influyente, recién llegado a los Estados Unidos como profeta de la “nueva imaginación” para revelar al público que “el secreto de su vida está en el arte”.<sup>1</sup> Hablar de encuentro es exagerar: los dos hombres no se conocían y Wilde seguramente no estaba al tanto de la existencia de Martí. Lo que me interesa aquí es precisamente ese desequilibrio que le permite a Martí un punto de mira particularmente interesante. Perdido entre el público neoyorquino, Martí, el anónimo corresponsal extranjero, contempla, mejor aún, espía a Wilde, absorbiendo cuidadosamente al hombre y sus palabras, para mejor relatar su experiencia a los lectores hispanoamericanos de *La Nación*. Cito su descripción del momento en que posa sus ojos sobre Wilde:

¡Ved a Oscar Wilde! No viste como todos vestimos, sino de singular manera [...] El cabello le cuelga cual el de los caballeros de Elizabeth de Inglaterra, sobre el cuello y los hombros; el abundoso cabello, partido por esmerada raya hacia la mitad de la frente. Lleva frac negro, chaleco de seda blanco, calzón corto y holgado, medias largas de seda negra, y zapatos de hebilla. El cuello de su camisa es bajo, como el de Byron, sujeto por cauda-

<sup>1</sup> H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1975, p. 54. Todas las traducciones son mías salvo indicación contraria.

losa corbata de seda blanca, anudada con abandono. En la resplandeciente pechera luce un botón de brillantes, y del chaleco le cuelga una artística leopoldina. Que es preciso vestir bellamente, y él se da como ejemplo.

Solo que el arte exige en todas sus obras unidad de tiempo, y hierre los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell, y leontinas a lo petimetre de comienzos de siglo.<sup>2</sup>

Esta primera y detallada descripción apunta sutilmente a una dicotomía que se volverá cada vez más evidente en el texto de Martí. Por un lado ve en Wilde un alma gemela, alguien que enseñará a los otros (en este caso, a los materialistas norteamericanos despreciados por Martí) el amor por la belleza y la devoción al arte. Sin embargo, del otro lado, Martí se siente claramente perturbado por la *extravagancia* de lo que tiene ante sus ojos. El atuendo, la afectación trabajan contra la apreciación de Martí, se vuelven literalmente obstáculo. Lejos de descartar la insólita apariencia de Wilde después de una primera descripción, Martí no cesa de volver sobre ella, a la vez fascinado e intentando disculparla para sus lectores, para sí mismo. Wilde no se viste, escribe Martí, como todos *nosotros* nos vestimos. Pero ¿quién es este *nosotros*? La habitual primera persona en plural, tan frecuente en Martí como medio de separar a *nosotros* los latinoamericanos del *ellos* antagonista norteamericano, deja lugar aquí a un atípico *nosotros* en pánico –el *nosotros* de los hombres “normalmente vestidos”, sean de la nacionalidad que sean– frente a lo “extraño”, lo “infantil”, lo “extravagante”.<sup>3</sup> Con

<sup>2</sup> José Martí, “Oscar Wilde”, en *Obras completas XV*, La Habana, Editorial nacional de Cuba, 1964, p. 362. Las citas que siguen remiten a este texto.

<sup>3</sup> Utilizo el término “pánico” tal como lo entiende Eve Kosofsky Sedgwick en *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*, Nueva York,

su cabello largo, calzas de terciopelo y medias de seda negra, Wilde “hiere los ojos”, su atuendo “no añade nobleza ni esbeltez a la forma humana, ni es más que una tímida muestra de odio a los vulgares hábitos corrientes” (p. 367). Admirando el celo artístico de Wilde, Martí se entusiasma: “¡Qué alabanza no merece, a pesar de su cabello luengo y sus calzones cortos, ese gallardo joven que intenta trocar en sol de rayos vívidos, que hiendan y doren la atmósfera, aquel opaco globo carmesí que alumbra a los melancólicos ingleses!” (p. 367; subrayado mío).

Martí, es verdad, no es el único a quien incomoda la apariencia de Wilde, y, en general, su actitud. El *Commercial* de Cincinnati, encontrando a Wilde demasiado delicado, lo desafía a ensuciarse las manos: “Si el Señor Wilde se aviene a dejar las azucenas y los narcisos y a venir a Cincinnati, nos encargaremos de mostrarle cómo despojar a treinta puercos de sus intestinos en un minuto”.<sup>4</sup> La elección de palabras delata un machismo transparentemente ansioso: la diferencia de Wilde no solo es motivo de burla; también se la percibe como amenaza. En descarga de Martí hay que decir que no ridiculiza a Wilde y que no muestra su ansiedad en términos (acaso inadvertidamente) anales como los del periodista. Está dispuesto a escucharlo, y llega a aplaudir su mensaje; sin embargo la persona física de Wilde se interpone: es otro mensaje que lo desafía, una inscripción corporal del esteticismo de fin-de-siglo con un subtexto obviamente homoerótico que, como tal, lo deja perplejo.

La noción de unidad temporal, que Martí, sorprendentemente, usa en contra de Wilde —“solo que el arte exige en todas sus

---

Columbia University Press, 1985 y en *Epistemology of the Closet*, Berkeley-Los Ángeles, U. California Press, 1990. Aprovecho esta oportunidad para atestiguar mi deuda con su trabajo.

<sup>4</sup>H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde*, ob. cit., p. 55.

obras unidad de tiempo” – merece aquí comentario. Dentro del sistema de Martí, la falta de unidad temporal es habitualmente una fuerza positiva y creativa, aunque violenta: como ejemplo está su defensa del anacronismo y la heterogeneidad constitutivos del nuevo hombre americano en “Nuestra América”.<sup>5</sup> No es realmente la heterogeneidad, entonces, que está en juego en la crítica de Martí al atuendo de Wilde. Martí evalúa positivamente la mezcla de elementos cuando él, como maestro, puede dar nombre a esa mezcla –el nuevo hombre americano– y así conferirles unidad ideológica a los fragmentos. En cambio, la mezcla que representa Wilde desafía la nomenclatura de Martí: Wilde es lo inefable, sin lugar dentro de la ficción fundacional de Martí. Para criticar su diferencia perturbadora e irresoluble, Martí necesita entonces recaer en criterios clásicos de armonía temporal que entran en conflicto con su ideología habitual del arte.

Dieciocho años más tarde, el 8 de diciembre de 1900, otro escritor latinoamericano, Rubén Darío, escribe sobre Oscar Wilde. Me detengo en los datos particulares de su texto porque permiten apreciar cambios significativos en lo que podríamos llamar, en términos generales, la recepción latinoamericana de esa figura. Darío escribe su artículo en París, ocho días después de la muerte de Wilde. Titulado “Las purificaciones de la piedad”, comienza de la siguiente manera:

<sup>5</sup> “Éramos charreteras y togas, en países que venían al mundo con la alpargata en los pies y la vincha en la cabeza. El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga” (José Martí, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 30). La esencialización que hace Martí del vestido (somos nuestras ropas) es notable a lo largo de su obra y merece un estudio más profundo. Para un análisis brillante de la articulación política que hace Martí de lo heterogéneo ver Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 229-243, especialmente pp. 232 y 233.

Hay un cuento de Tolstoi en que se habla de un perro muerto encontrado en una calle. Los transeúntes se detienen y cada cual hace su observación ante los restos del pobre animal. Uno dice que era un perro sarnoso y que está muy bien que haya reventado; otro supone que haya tenido rabia y que ha sido útil y justo matarlo a palos; otro dice que esa inmundicia es horrible; otro, que apesta; otro, que esa cosa odiosa e infecta debe llevarse pronto al muladar. Ante ese pellejo hinchado y hediondo, se alza de pronto una voz que exclama: "Sus dientes son más blancos que las más finas perlas". Entonces se pensó: Éste no debe ser otro que Jesús de Nazareth, porque solo él podría encontrar en esa fétida carroña algo que alabar. En efecto, era esa la voz de la suprema Piedad.<sup>6</sup>

Hasta allí el primer párrafo del artículo de Darío. El que le sigue comienza así:

Un hombre acaba de morir, un verdadero y grande poeta, que pasó los últimos años de su existencia, cortada de repente, en el dolor, en la afrenta, y que ha querido irse del mundo al estar a las puertas de la miseria (p. 468).

Estos dos párrafos resumen la estrategia de Darío y a la vez asientan el tono afectado del artículo. No se necesita leer la pseudo-parábola con profundidad para descubrir un subtexto en última instancia condenatorio, apenas enmascarado por una sentimentalidad sensiblera. A Wilde, como perro

<sup>6</sup> Rubén Darío, "Purificaciones de la piedad", en *Obras completas* 3, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, p. 468. Cito en adelante por esta edición. No sé si Darío estaba enterado de las circunstancias de la muerte de Wilde pero el verbo "reventar", usado aquí coloquialmente, da en la tecla. "No bien había exhalado su último suspiro que el cuerpo reventó, saliendo líquido de los oídos, la nariz, la boca, y otros orificios. La destrucción fue atroz" (Richard Ellman, *Oscar Wilde*, Nueva York, Knopf, 1987, p. 584).

muerto, se le adjudica el rol de víctima, repugnante a los sentidos y peligrosa para la salud.<sup>7</sup> Los hombres sienten repulsión por él y solo Cristo, en su “suprema piedad” –una piedad que, en su misma perfección, es implícitamente inaccesible para la mayoría de los mortales–, es capaz de redimirlo. Si el artículo de Darío invita al lector a atender las palabras de Cristo, a la vez, en una maniobra ambigua, indica que la meta bien puede ser inalcanzable dado el esfuerzo sobrehumano que presupone.

A lo largo del artículo, Darío estigmatiza a Wilde en nombre de “la purificación de la piedad”. Además de recurrir a adjetivos significativos –desventurado, desgraciado, infeliz, condenado– resume la vida de Wilde en términos que revelan una ansiedad particular. La vida de Wilde es un cuento con moraleja: “[...] el confundir la nobleza del arte con la parada caprichosa, a pesar de un inmenso talento, a pesar de un temperamento exquisito, a pesar de todas las ventajas de su buena suerte, le hizo bajar hasta la vergüenza, hasta la cárcel, hasta la miseria, hasta la muerte” (p. 470). Si Darío, como antes Martí, apoya en principio la ruptura de Wilde con la convención burguesa –base, después de todo, del modernismo–, la modalidad particular de esa ruptura y el modo en que se la publicita, lo ofenden. Sí, Wilde es una víctima de la sociedad; pero ante todo, nos dice Darío, es una víctima de sí mismo. Es (nótese el orden de los términos), un “mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra [...]” (p. 471). Una vez más, es la

<sup>7</sup> Los perros muertos, como el que describe la historia de Tolstoi, parecen haber despertado reacciones significativamente fóbicas en Darío. En “Duelos cínicos”, una descripción crítica del cementerio animal en Asnières, Darío observa que “La representación de lo más asqueroso, de lo más miserable, de lo más infectamente horrible, ha sido siempre un perro muerto. Tan solamente en el cuento de Tolstoy, Jesucristo encuentra que los dientes de la inmunda carroña son comparables a las más finas perlas” (Rubén Darío, “Duelos cínicos”, *Obras completas* 4, Madrid, Afrodísio Aguado, 1955, p. 1378).

*visibilidad* de Wilde, mil veces mayor ahora que cuando Martí escribió su artículo, lo que está en juego. Ese exhibicionismo, ese “desfile caprichoso”, disgusta a Darío; reprende a Wilde por no entender que “los tiempos cambian, que Grecia antigua no es la Gran Bretaña moderna, que las psicopatías se tratan en las clínicas, que las deformidades, que las cosas monstruosas deben huir de la luz, deben tener el pudor del sol [...]” (p. 471).

Si la lectura correctiva que propone Darío del Wilde vivo lo condena a la clínica o al *closet*, la lectura de su muerte es aún más elocuente. Porque cuando describe a Wilde como “un hombre [...] que ha querido irse del mundo”, lo entiende de manera literal. Sorprendentemente mal informado (escribe, después de todo, en París, apenas una semana después de la muerte de Wilde), declara:

[E]l cigarrillo perfumado que tenía en sus labios las noches de conferencia era ya el precursor de la estricnina que llegara a su boca en la postrera desesperación, cuando murió, el *arbiter elegantiarum*, como un perro. Como un perro murió. Como un perro muerto estaba en su cuarto de soledad su miserable cadáver. En verdad sus versos y sus cuentos tienen el valor de las más finas perlas (pp. 471 y 472).

Huelga aclarar que es esta una recreación apócrifa: Wilde no se suicidó, ni estaba solo cuando murió. Pero el sórdido suicidio del patético maricón es una ficción del discurso homofóbico al que Darío recurre para ajustar cuentas con el cuerpo demasiado visible de Wilde. El *arbiter elegantiarum*, con su cabello largo, su terciopelo, el clavel verde y el cigarrillo perfumado, es ahora un perro muerto y su intolerable presencia física ya no es obstáculo ni amenaza. Solo en la ausencia de ese cuerpo –ese cuerpo que encarna literalmente la perversidad, ese locus de “deformidades” y “cosas monstruosas”– puede la escritura de Wilde ser apreciada, pueden las “perlas” desencarnadas de su arte tener vida propia.



Wilde, escribe Darío, “jugó al fantasma y llegó a serlo” (p. 471). Teniendo en cuenta los múltiples sentidos de la palabra “fantasma” en castellano, podemos darle a la frase un giro adicional y decir que Wilde terminó siendo una construcción fantasmática que perturbó a muchos, entre ellos Martí y Darío. Quiero contextualizar esta ansiedad en un marco cultural más amplio, proponiendo que Darío y Martí dan voz a una ansiedad colectiva, una ansiedad, cuya importancia ideológica es indudable, que el lector latinoamericano reconoce y hace suya.

\*

Es ya un cliché decir que la literatura latinoamericana de fines del siglo XIX importó la decadencia del *fin-de-siècle* y, al hacerlo, la naturalizó como expresión típicamente hispana. Sin negar el proceso de traducción y *bricolage* que está en la base de toda la literatura latinoamericana, de hecho en la base de toda configuración cultural poscolonial, quiero llamar la atención sobre la naturaleza paradójica de esa traducción tal como fue puesta en práctica a fines del siglo XIX en América latina. ¿Por qué estos nuevos países decidieron tomar esa decadencia –término que implica debilitamiento, abulia y, sobre todo, de acuerdo con los diagnósticos pseudo-médicos de la época, enfermedad– como punto de partida de una nueva estética, un *modernismo* que, se podría argumentar, es la primera reflexión conscientemente *literaria* en América latina?

Octavio Paz sostiene que lo que los escritores latinoamericanos de fines de siglo encontraron en la decadencia europea fue menos el ominoso “crepúsculo de las naciones” profetizado por Max Nordau en *Degeneración* que una retórica que permitiría que América latina accediese a la modernidad: “Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos [...] En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y

cosmopolitismo eran términos sinónimos”.<sup>8</sup> Paradójicamente, entonces, la apropiación de la decadencia europea en América latina fue menos un signo de degeneración que ocasión de regeneración: no el final de un período sino una entrada en la modernidad, la formulación de una cultura fuerte y de un nuevo sujeto histórico. Sin embargo, el proceso de traducción de la decadencia es, forzosamente, irregular y desparejo. Quiero reflexionar sobre esta irregularidad, preguntarme qué es lo que las culturas latinoamericanas *pueden* tomar prestado con el propósito de autoconstituirse, y qué es lo que *no pueden* tomar prestado, y por qué es así. En otras palabras, mi lectura intentará identificar algunas de las lagunas, algunos de los malentendidos y los desvíos con respecto a la decadencia europea (o lo que América latina cree es el texto de la decadencia europea) para aprehender el significado ideológico de esas diferencias críticas.

América latina leyó la literatura europea de manera voraz y, por así decirlo, caníbal: para citar a Paz una vez más, “su mitología es la de Gustave Moreau [...], sus paraísos secretos los del Huysmans de *A Rebours*; sus infiernos los de Poe y Baudelaire”.<sup>9</sup> Pero a la vez América latina leyó e incorporó, con igual voracidad, textos que significaban otra forma de modernidad, textos que pertenecían a un corpus científico o pseudo-científico que, mientras proporcionaban una base para la incipiente investigación psiquiátrica, denunciaban la decadencia que el *modernismo* emulaba en literatura. Así, debido sobre todo a la influencia de Nordau y Lombroso, emergió lo que uno podría denominar el doble discurso del *modernismo*, en el que la decadencia aparece *a la vez* como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora, como buena e insalubre. En

<sup>8</sup> Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 20.

ningún lugar, por supuesto, es esta duplicidad más evidente que en los discursos conectados con el cuerpo sexual.

El modernismo latinoamericano apoya por un lado la celebración decadentista del cuerpo como locus de deseo y placer y, por otro, ve ese cuerpo como lugar de lo perverso. Entiéndase: de un perverso con limitaciones, atento a la heterosexualidad. Si la sensualidad, el juego de roles sexuales y el voyeurismo erótico abundan en los textos latinoamericanos casi no hay ejemplos de la naturaleza transgresiva del alto decadentismo, ni reflexiones morales que resulten de esa transgresión, ni la reformulación de sexualidades que tal reflexión propondría. Los textos se leen más por sus efectos excitantes que por su significado subversivo: los latinoamericanos admiran a Huysmans; no lo reescriben, o no pueden reescribirlo. Además, tienden a distanciarse de la transgresión cuando la perciben, e incluso a denunciarla en los mismos términos utilizados por los críticos más acérrimos del decadentismo, temerosos de ser atrapados desviándose de un código tácito de decoro. Si bien Darío admira el *Monsieur Vénu*s de Rachilde, llama a su autora “la roja flor de las aberraciones sexuales”, añadiendo que este es uno de “esos libros que deberían leer tan solamente los sacerdotes, los médicos y los psicólogos”.<sup>10</sup> La misma duplicidad, la misma atracción mezclada con mojigatería (cuyos efectos *porno-soft* son evidentes) se nota cuando Darío habla –recurriendo una vez más a la figura del fantasma– de Lautréamont:

No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: “No hay que juzgar al espectro porque se llega a serlo”. Y si

<sup>10</sup> Rubén Darío, “Rachilde”, *Obras completas* 2, ob. cit., p. 367.

existe autor peligroso a este respecto es el conde de Lautréamont. [...] Si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos.<sup>11</sup>

Podría decirse que estos ensayos de Darío (y, en menor medida, los de Martí) son sobre todo piezas circunstanciales, producto de un periodismo apresurado y no de la reflexión crítica; que Darío, especialmente, puede haber buscado agradar a un público de clase media no iniciado que posiblemente no aprobará ciertas actitudes frente al cuerpo y, más precisamente, frente a lo sexual, que los autores extranjeros volvían explícitas. Tal vez sea el caso pero esto confirma, de algún modo, mi argumento. Importa poco lo que estos autores “realmente” pensaran sobre esta cuestión; importa más señalar que esta duplicidad con la que introducían el decadentismo a un público latinoamericano, criticándolo a su vez para evitar críticas, era una actitud necesaria dado el contexto en el que esta literatura era leída.

Quiero reflexionar sobre ese contexto deteniéndome en un texto poco conocido, *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880*, escrito a comienzos del siglo XX por un subcomisario de policía argentino, Adolfo Batiz.<sup>12</sup> El libro, significativamente titulado “Contribución a los Estudios Sociales”, refleja la misma duplicidad que señalé en la literatura, esto es, por un lado, atracción y tolerancia hacia la sexualidad “natural”, por el otro, rechazo de lo perverso. Batiz comienza su estudio pretendidamente “científico” con un sueño que tiene en Italia, en Roma para ser preciso; la elección de lugar no es intrascen-

<sup>11</sup> Rubén Darío, “El conde de Lautréamont”, en *Obras completas 2*, ob. cit., p. 436.

<sup>12</sup> Debo el descubrimiento de este texto a Jorge Salessi, cuyo trabajo sobre la construcción de la homosexualidad en la Argentina de fin-de-siglo ha inspirado gran parte de la reflexión en estas páginas.

dente. El sueño lo lleva a la tumba de Dante, Dante resucita, lo saluda, y charlan amablemente como si estuvieran en una entretenida sobremesa:

[L]e decía yo, ahora como entonces, la lujuria por doquier, y ahora, la lujuria y la pederastia... Voy a escribir, me dio alientos por la conformidad de opinión, se agruparon en mi mente los autores clásicos franceses y me retiraba preocupado después de una amable despedida, mas ya en los dinteles de la portada de salida, oí que Dante me decía con un tono serio y grave, alzando la voz para alcanzarme con ella: "Consuélate...".<sup>13</sup>

Después de un capítulo inicial que propone la vigilancia médica y legal de la prostitución, lo que sigue en el libro de Batiz no es un estudio sociológico sino una *flânerie* curiosa alrededor de Buenos Aires que no carece de encanto. De hecho, se describen los prostíbulos con cierta benevolencia, recurriendo incluso al vocabulario sensual del modernismo para describir a las mujeres. Lo que en cambio motiva la condena de Batiz es otra sección de la ciudad, el *Paseo de Julio*, porque "era el refugio de los pederastas pasivos que se juntaban alrededor de la estatua de Mazzini, el revolucionario y hombre de las libertades itálicas" (p. 25). Y el principal flagelo, sostiene, es la "granujería cosmopolita" que explota la prostitución y la lleva a sus extremos. Entre estos extremos, por supuesto, encontramos la sustancia de su soñada conversación con Dante, la lujuria y la pederastia:

<sup>13</sup> Adolfo Batiz (subcomisario), *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, Buenos Aires, Ediciones Agra-Taura, s.f., p. 13. Cito en adelante por esta edición.

[L]a prostitución ha tomado caracteres alarmantes porque tiene un crecimiento mayor que el normal y lógico, que estamos en los límites de la decadencia romana, lo que no es una exageración después de las informaciones de los escándalos en Alemania, los del príncipe de Eulembourg [*sic*], del proceso de dos generales y la existencia con vida pública de una agencia de proporcionar modelos a los pederastas pasivos, sita en Roma, calle Corso Umberto I, que existe el tráfico de modelos con caracteres internacionales desvergonzadamente, que la carne humana de mujeres lo mismo, nada pues de romances (p. 79).<sup>14</sup>

Esta casa en Corso Umberto I excita tanto la imaginación del jefe de policía que vuelve a ella una y otra vez, del mismo modo que Martí volvía al atuendo de Wilde:

Hemos de insistir sobre la casa que existe en Roma, a la cual nos referíamos, y que proporciona modelos a los pederastas pasivos y de la que se ha hablado mucho en la prensa diaria [...] lo que nos indica que la degeneración del homosexualismo, como el ejercicio de la prostitución en la mujer y la degeneración en general, han tomado proporciones verdaderamente excepcionales solo comparables a los tiempos del imperio romano decadente (p. 86).

<sup>14</sup> La referencia a Phillip Eulenberg y a los escándalos homosexuales que se descubrieron en el séquito de Guillermo II (algunos de ellos implicando al propio Kaiser) nos permite fechar con precisión el libro de Batiz. El escándalo Krupp estalló en 1902, el escándalo Eulenberg en 1906, de modo que el libro de Batiz se escribió más tarde. Estas fechas revelan un aspecto interesante de la estrategia de Batiz: como su libro supuestamente trata de Buenos Aires en 1880, es claro que está usando esos escándalos –y la casa en Corso Umberto I– retrospectivamente. Para más información sobre los escándalos en sí, véase Isabel V. Hull, *The Entourage of Kaiser Wilhelm II, 1888-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 57-145.

81 Cuando la prostitución y la pederastia son puestas una al lado de la otra, los excesos de la primera palidecen en comparación con la segunda, y se las excusa en nombre de la naturaleza y las necesidades heterosexuales: “cada uno tiene el derecho de ocultar al mundo sus debilidades (menos los pederastas), y no sé hasta qué punto se pueden llamar debilidades a ciertos caprichos exigidos por la naturaleza” (p. 100). La policía, añade Batiz, poco puede hacer para castigar a “los nuevos escandalosos de la juventud argentina” aquellos que (¡de nuevo!) “vienen a Nápoles y a Roma pidiendo modelos, como el príncipe de los escándalos alemanes a la casa de la calle Corso Umberto I” (p. 83). Debemos recordar que los escándalos en el entorno del Kaiser estallaron precisamente cuando la Argentina reestructuraba su ejército de acuerdo con el modelo prusiano, dato que seguramente contribuyó a la ansiedad del buen jefe de policía.

Lo que interesa aquí no es solo la ansiedad que despierta la homosexualidad concretamente física –uno de los méritos del libro de Batiz es que documenta la existencia de una floreciente comunidad gay en el Buenos Aires de la época<sup>15</sup> sino también la notable inestabilidad del término “pederasta”, la facilidad con la cual es metaforizado o fusionado con otros tipos amenazadores. Los pederastas (en el libro de Batiz siempre “pederastas pasivos”) pasan a ser sinónimo de personajes indeseables y más bien “activos”: proxenetas, ladrones, informantes. Y lo que es más importante, los pederastas (y por extensión, los proxenetas,

<sup>15</sup> Batiz no habla de lesbianas y hay poca documentación disponible sobre el tema. Un artículo como el de Víctor Mercante “Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos”, en *Archivos de Criminología y Ciencias Afines*, 1903, pp. 22-30, llamando la atención de los educadores sobre este “estado mórbido” en las escuelas de Buenos Aires, muestra que al menos fue asunto de preocupación para el *establishment* médico-legal aunque la lesbiana no llega del todo a constituirse en categoría como lo hará el “pederasta pasivo”.

informantes, etc.) remiten invariablemente a lo *no-nacional*. La homosexualidad existe en la Argentina, nos cuenta Batiz, pero en realidad, viene de lejos, de Italia, de esa casa en Corso Umberto I que exporta decadentes modelos romanos a Buenos Aires.

El uso del término "modelo" es por supuesto de capital interés aquí, dado que describe esta transacción sexual en un contexto de dependencia poscolonial aun cuando la critica. ¿Quiénes son, después de todo, estos modelos? ¿Qué es lo que hacen exactamente? Tomando el término literalmente, podría asumirse que estos son modelos sobre los que los "pederastas pasivos" se modelan a sí mismos, "originales" europeos de las "copias" latinoamericanas. Sin embargo no es del todo el caso, dado que el sujeto del libro de Batiz es la denuncia del crecimiento de la prostitución "más allá de lo normal y lo lógico". Insinuando un comercio más íntimo que la mera emulación, "modelo" indica más bien un proveedor sexual, "importado" a la Argentina para satisfacer a los "pederastas pasivos" por la misma "granujería cosmopolita" que trafica prostitutas. Si es este, como sospecho, el caso, el término se vuelve mucho más "activo" (y más amenazante) de lo que parecería a primera vista. Pero ¿por qué usar el término "modelo"? ¿Puede acaso el término referir a los "artistas modelos", tan populares en el siglo XIX, que posaban en *tableaux vivants* de indudable carga erótica<sup>16</sup> o es simplemente un eufemismo? Aunque el significado del término es oscuro, lo que importa es el modo en que funciona en su contexto sociocultural, y el efecto inquietante que produce esa contextualización. No debe olvidarse, después de todo, que *el modelo* es noción clave en la poética de la imitación adoptada por la América latina de fines del XIX con el propósito de crear nuevas formas culturales: como ya había

<sup>16</sup> Véase Michael Moon, *Disseminating Whitman*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1991, p. 70.



dicho Darío, “*Qui pourrais-je imiter pour être original?*”. De modo que el censurable escenario de Batiz –el “pederasta pasivo” buscando el “modelo” romano para gratificación sexual o estética– parodia un patrón de dependencia e incorporación que no es *en sí* censurable sino por el contrario aceptable, incluso deseable, cuando se aplica a textos y no a cuerpos. En el uso que hace Batiz del término “modelo”, que, por feliz coincidencia, reúne para el lector la actitud literaria dominante del período con su contraparte corporal pervertida, ¿no se podría entonces leer *algo más*, algo que *no puede ser dicho* dentro de los discursos hegemónicos del período, esto es, que las nuevas construcciones de la literatura también implican nuevas construcciones de la sexualidad y el género, nuevas configuraciones de los cuerpos?

Para Batiz, sin embargo, tal fusión de *modelos* era impensable: lo bueno venía del exterior, para ser imitado, bajo la forma de modelos literarios “elevados”; lo malo también venía del exterior, para contaminar, bajo la forma de despreciables modelos que traían terribles hábitos “bajos”. Por supuesto, esta última percepción no era nueva y, en países como la Argentina, donde la configuración del pueblo estaba cambiando de manera acelerada por efecto de una inmigración principalmente masculina, pasó a ser un problema urgente. La preocupación que Wilde producía en Darío y Martí encuentra su paralelo 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.<sup>17</sup> La taxonomía paranoica que resultaba de estos

<sup>17</sup> Véase Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

discursos volvía naturales el rechazo y la persecución, tan “lógicos” como el rechazo que el cadáver perruno de Oscar Wilde despertaba en los hombres normales.

Condenado al *closet* de la no-nacionalidad, el extranjero fue así construido como un otro enfermo, perverso y en última instancia amenazante. Así como el discurso de la conquista española había feminizado al otro americano nativo<sup>18</sup> y el discurso de la España metropolitana había feminizado a sus sujetos criollos, el discurso hegemónico del nacionalismo decimonónico pervierte, y en particular emascula, al inmigrante masculino. Se le asigna una suerte de afeminamiento performativo que, según el peligro que significa, va de lo simplemente grotesco a lo social y moralmente amenazador.<sup>19</sup>

\*

Ni Darío ni Martí mencionan abiertamente la homosexualidad (o, para usar el término de la época, la pederastia) en sus crónicas literarias. Si aluden a ella, lo hacen de manera oblicua y, sobre todo, defensiva. Martí, al escribir sobre Whitman,

<sup>18</sup> Margarita Zamora, “Abreast of Columbus: Gender and Discovery”, en *Cultural Critique*, 17, 1990-1991, pp. 127-151.

<sup>19</sup> Este debilitamiento por medio de la homosexualización es particularmente virulento en casos en que el extranjero ocupa, o se lo percibe ocupando, una posición “no natural” de poder. Véase la siguiente descripción de los prestamistas judíos, “notablemente reacios a las mujeres”, que propone José María Ramos Mejía: “El hábito de cuidar al acreedor, de rondar el inmueble empeñado, de ir cautelosamente detrás de los hombres necesitados, inquiriendo su estado de alma, les da ciertos aspectos de amantes misteriosos [...] sus procedimientos de seducción, acaban de caracterizar su verdadera índole moral enrolándolos en la larga protervia de los invertidos” (José María Ramos Mejía, *Los simuladores de talento* [1904], Buenos Aires, Tor, 1955, pp. 166-167). El mismo Ramos Mejía, cuando discute el mal gusto de los relativamente inofensivos inmigrantes italianos (*guarangos*), se burla de ellos llamándolos

procura blanquearlo de los “imbéciles” que “con remilgos de colegial impúdico” ven en sus poemas “las viles ansias de Virgilio por Cebetes”<sup>20</sup> y se apresura a corregir (tal como hizo, no debería olvidarse, el mismo Whitman)<sup>21</sup> esas lecturas. Con desprecio comparable, Rubén Darío rechaza las referencias a la homosexualidad de Verlaine como “una nebulosa leyenda que ha hecho crecer una verde pradera en que ha pastado a su placer el ‘*pan-muflisme*’”,<sup>22</sup> y, cuando reseña la piadosa biografía de Lepelletier sobre el poeta, declara que acerca de la presunta relación con Rimbaud “hay documentos en que toda perspicacia y malicia quedan en derrota, hallándose, en último resultado, que tales o cuales afirmaciones o alusiones en prosa o verso no representan sino aspectos de simulación [...]”.<sup>23</sup>

Lo que llama la atención tanto en Martí como en Darío no es que se evite la cuestión de la homosexualidad sino, precisamente, que se la plantee; que aparezca, de hecho, como inevitable. Una vez que se la nombra, sin embargo, se la desmiente enérgicamente, considerándola calumnia. En lo que respecta a sus mentores –Verlaine, Whitman y Wilde, en este caso, pero también otros precursores europeos–, el modernismo no solo

---

“invertidos culturales”: el italiano guarango, escribe, “se parece a los invertidos del instinto sexual que revelan su potencia dudosa por una manifestación atrabiliaria de los apetitos. Necesitan de ese color vivísimo, de esa música chillona, como el erotómano del olor intenso de la carne; quiere las combinaciones bizarras y sin gusto de las cosas, como este de las actitudes torcidas y de los procedimientos escabrosos para satisfacer especiales idiosincrasias de su sensibilidad” (José María Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas* [1899], Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L.J. Rosso, 1934, p. 257).

<sup>20</sup> José Martí, “El poeta Walt Whitman”, en *Obras completas* 13, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1975, p. 137. Para la relación de Martí con Whitman, véase más abajo el capítulo “Lazos de familia”, p. 114.

<sup>21</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, ob. cit., p. 203.

<sup>22</sup> Rubén Darío, “Verlaine”, en *Los raros, Obras completas* 2, ob. cit., p. 298.

<sup>23</sup> “La vida de Verlaine”, en Rubén Darío, *Obras completas*, 2, ob. cit., p. 718.

somete sus textos a un proceso creativo de traducción cultural; también traduce las vidas de los escritores a un guión aceptable, borrando las marcas de un desvío que no solo mancilla a aquellos mentores sino, acaso, a él mismo. Sin duda el movimiento más llamativamente homosocial de la literatura latinoamericana (aunque el llamado Boom de los años sesenta no le va en zaga), la *hermandad* constituida por los modernistas (para utilizar el término prerrafaelita tan caro a Rubén Darío), no quiere que se lo juzgue culpable por asociación: quiere ser “bien leído”. Aun años después, esta misma ansiedad cultural aparece en los críticos del *modernismo*. Dos veces, al comparar a Darío con Verlaine, Octavio Paz siente la necesidad de decirnos que la poesía de Darío era viril, mientras que Carlos Fuentes, cuando habla del *Ariel* de Rodó, lo alaba por sus “momentos más fornidos”.<sup>24</sup>

La combinación de homofobia y xenofobia, la insistencia en adjudicar la perversión al “afuera”, sostenida por un celo que más bien indica cuán “adentro” está en verdad ese “afuera”, consolidan, por contraste, la noción de una salud nacional, incluso continental. Noción elaborada y perfeccionada, como es de suponer, en ateneos exclusivamente masculinos, en general congregados alrededor de una figura mayor, tiene en el Próspero del *Ariel* de Rodó su mejor exponente. Me aventuraré un paso más, y contextualizaré esta noción de salud no solo en términos de un cuerpo social sino también de un cuerpo político, y consideraré brevemente uno de los proyectos profilácticos para preservar la salud nacional más notables, pergeñado justamente por uno de esos mentores, José Enrique Rodó.

Pedagogo (uso la palabra con toda deliberación) a quien se podría describir como cruza de Matthew Arnold y de Auguste

<sup>24</sup> Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, ob. cit., pp. 31 y 39. Carlos Fuentes, prólogo en inglés a José Enrique Rodó, *Ariel*, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 17.

Renan, Rodó convoca temprana atención como *maître à penser* con un artículo de 1899 sobre la poesía de Rubén Darío. El artículo funciona como diagnóstico y como cuento con moraleja; comienza, memorablemente, con una declaración que pone en su lugar al para entonces célebre nicaragüense: "Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América".<sup>25</sup> Sin entrar en los detalles del texto, quiero detenerme en ciertos aspectos porque encuentro en él signos de la misma duplicidad que ya mencioné. Por un lado, se trata de una lectura simpática, en la que Rodó literalmente asume la voz de Darío, en un acto de ventrilocuismo poético; mientras escribe, recrea cuidadosamente los poemas, regodeándose en la sensualidad de Darío (e intensificándola en más de una ocasión) con el único interés (dice a quien quiera creerle) de ejercer una crítica literaria seria. Pero por otro lado, se nota la necesidad por parte de Rodó de contener el sentimiento desbordado. En la apreciación que hace de Darío se observa cierto desasosiego, como la sensación de que en esta poesía hay algo malo y, más precisamente, *de que hay algo malo para América latina*. Hay algo enfermizo, artificial, *amanejado* en la poesía de Darío, explica Rodó, aun cuando se deleita en la misma suavidad que denuncia. No hay pasión heroica, no hay gestos trágicos fuertes, no hay sinceridad en esta poesía sino, en su lugar, "los mórbidos e indolentes escorzos, las serenidades ideales, las languideces pensativas, todo lo que hace que la túnica del actor pueda caer constantemente, sobre su cuerpo flexible, en pliegues llenos de gracia" (p. 172). Y Rodó continúa:

En nuestro idioma severo ¿cuándo la voluptuosidad ha obtenido del verso, para su carcaj de cazadora, dardos semejantes?

<sup>25</sup> José Enrique Rodó, *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 169-192. Cito en adelante por esta edición.

¡Porque la voluptuosidad es el alma misma de estos versos; se hunden, se estiran, ronronean, como los gatos regalones, en los cojines de la voluptuosidad! Versos golosos, versos tentadores y finos, versos capaces de hacer languidecer a una legión de Esparta... Si se tratase de ir a la guerra, yo los procribiría como a la Maga ofertadora de un filtro pérfido y enervador (p. 179).

La sexualidad del hombre Darío no cae bajo sospecha, sí la de su poesía.<sup>26</sup> La condena de Rodó no difiere mucho de la crítica que ya había hecho Martí en "Nuestra América" de la poesía "de poca hombría", con idénticas insinuaciones de homoerotismo: "Hembras, hembras débiles parecerían ahora los hombres, si se dieran a apurar, coronados de guirnaldas de rosas, en brazos de Alejandro y de Cebetes, el falerno meloso que sazonó los festines de Horacio".<sup>27</sup> Aunque la afirmación de Martí es considerablemente anterior al ensayo de Rodó, la actitud es la misma: se recurre a los mismos clichés emasculantes para denunciar la molicie e indicar debilidad. La desvanecida legión espartana, el abrazo de Alejandro, el vino y las rosas conjuran un tipo de helenismo "erróneo" que debería ser proscrito, en primer lugar en nosotros mismos.

Como Batiz en los barrios de Buenos Aires, Rodó lleva a cabo una lectura voyeurista de Darío semejante a la que Martí había hecho del cuerpo vivo de Wilde y el mismo Darío de su cuerpo muerto. Rodó, el maestro de la virtud cívica latinoamericana –de quien un discípulo se preguntaba por qué

<sup>26</sup> Escribe veinte años más tarde José Bergamín: "La castidad de la desnudez es prueba de virilidad: poesía de Bécquer; la sensualidad de los ropajes, de afeminamiento: poesía de Rubén Darío". Citado en Emir Rodríguez Monegal, "Encuentros con Rubén Darío", *Mundo nuevo* 7, 1967, p. 12.

<sup>27</sup> José Martí, "El poema del Niágara", en *OC*, 7, p. 224.

se encerraba en su cuarto para leer los diálogos de Platón<sup>28</sup>, está tan fascinado por la languidez de la poesía de Darío como Martí estaba fascinado por la cabellera de Wilde y Batiz por la mítica agencia romana que proveía modelos a los pederastas pasivos. Pero Rodó inscribe su fascinación y su desconfianza ante lo mórbido, su preocupación por la virilidad y la emasculación, en un contexto no solo literario y social sino claramente político. En la poesía de Darío lee la amenaza no como algo que viene de afuera (de la Inglaterra victoriana, de la Francia finisecular, de la agencia romana, de los barcos de inmigrantes del sur de Europa) sino como movimiento interior, inmensamente más peligroso: es en el texto de un latinoamericano y no de un extranjero donde Rodó percibe (a la vez seducido y alarmado) la languidez, la suavidad, la enfermedad, la falta de fibra heroica, la feminización, el posible, aunque no nombrado, homoerotismo. En un tiempo de desazón continental, en el que América latina teme perder su precaria identidad ante la amenaza de los Estados Unidos, el sensual Darío no puede ser, no *debe* ser, según Rodó, “el poeta de América”. Si bien su poesía es promesa de renovación estética y fuente de gozo, es también amenaza ideológica y foco infeccioso: no vaticina un sano continentalismo. De ahí la necesidad del *Ariel* de Rodó, el ensayo que muy poco después escribe para la “juventud de América” y que será, durante años, la propuesta más popular de una identidad latinoamericana “fuerte”. Mezcla de *caritas* evangélica, helenismo renaniano y virilidad sentimentalizada, propone una “cura” para la tan atractiva como dañina *mollitia* de la decadencia europea a la vez que previene contra el utilitarismo muscular de los Estados Unidos. En una palabra,

<sup>28</sup> Víctor Pérez Petit, *Rodó. Su vida, su obra*, Montevideo, Imprenta Latina, 1918, p. 45.

instruye a la intelectualidad sobre modos de convivir inteligentemente como buenos *hombres* latinoamericanos.

No sorprende que Darío, luego de la crítica que Rodó hace de su poesía y del didáctico *Ariel* que le sigue, asuma una nueva perspectiva en *Cantos de vida y esperanza* y se postule como poeta de “la humana energía”, rechazando en buena parte su estética anterior. Tampoco es sorprendente que una formulación de corrección política y moral tan convincente como *Ariel*, en la que el pánico homosexual se reemplaza saludablemente con una camaradería masculina *pro patria*, haya pasado a caracterizar no solo el modernismo tardío sino también la literatura que lo siguió. Uno de los resultados del pánico homosexual finisecular fue la casi total supresión del cuerpo masculino de la literatura latinoamericana: la virilidad sentimental propuesta por Rodó era sobre todo *cosa mentale*, abstracción rara vez acompañada (como lo fue en movimientos nacionales de otros países)<sup>29</sup> por el redescubrimiento y la estetización del cuerpo. Así como el cuerpo se oculta, así todas las manifestaciones sexuales y eróticas que se desvían de la norma “saludable”, patriarcal, heterosexual van a parar al *closet* de la representación literaria, para no hablar del *closet* de la crítica. Una de las tareas que esperan al lector de hoy es mirar, con la misma intensidad con que Martí inspeccionó a Wilde, la misma curiosidad con que Batiz observó Buenos Aires, la misma fascinación con que Darío “miró” el cadáver de Wilde, la misma simpatía con la que Rodó reconoció a Darío (y sin la ansiedad que tenía aquellas cuatro miradas), la producción textual de América latina a partir del siglo XIX para entender las formas que asume el silencio y las figuraciones oblicuas a las que se recurre para decir lo indecible.

<sup>29</sup> Véase George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe* (1985), Madison y Londres, University of Wisconsin Press, 1988, especialmente el capítulo 3.



## LA POLÍTICA DE LA POSE

El momento en que el garzón arranca el loto, para conducir su agrado al visitante. El otro garzón que apoyándose en el azar de su memoria repite felizmente el verso. Y el poeta que enterrado en su silencio y en el coro de los otros silencios siente como la futura plástica en que su obra va a ser apreciada y recibe como una nota anticipada.

JOSÉ LEZAMA LIMA, "Julián del Casal"

En un simposio que tuvo lugar hace años intenté resumir el tema que me ocupa en este libro, es decir las economías del deseo en la América latina finisecular, considerando cómo esas economías marcaban lo que podría llamarse, de manera muy general, las políticas culturales del modernismo. Concretamente, dedicaba especial atención al tema del que vengo hablando, es decir, la desazón que provoca en ciertos intelectuales de la época la figura de Oscar Wilde. Mi trabajo intentaba recuperar aquel momento, fugaz y sin duda utópico, en que los dos "lados" de Wilde, el frívolo, si se quiere, y el político, podían pensarse juntos antes de que la presión de la ideología los separara, supeditando el primero al segundo hasta hacerlo desaparecer.

A juzgar por la reacción de uno de los moderadores, la ambivalencia y la desazón no se limitaban al siglo pasado, ya que su comentario, cediendo a su vez a una ideología vuelta naturalizado hábito de lectura, retuvo uno solo de esos aspectos de Wilde, el que llamaré, por conveniencia, el frívolo. Pasó a considerar la relación entre Wilde e Hispanoamérica

en términos de mímica y de mistificación, recalcando su ligereza de gesto superfluo: en Hispanoamérica se había jugado a ser (o a parecer; volveré sobre esta diferencia) Wilde, como quien se pone un disfraz o se coloca un clavel verde en la solapa. El decadentismo era, sobre todo, cuestión de *pose*.<sup>1</sup>

Esta reacción no estaba tan lejos de cierta lectura de la literatura finisecular que se hizo en la época misma, aquella lectura que veía la pose como etapa pasajera correspondiente a un primer modernismo de evasión, distinto de un segundo modernismo americanista, el que era “de veras”. Fue esa, por ejemplo, la lectura de Max Henríquez Ureña. A propósito de las “Palabras liminares” de Darío a *Prosas profanas*, escribe: “Rubén asume una *pose*, no siempre de buen gusto: habla de su espíritu aristocrático y de sus manos de marqués [...]. Todo esto es *pose* que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales”.<sup>2</sup>

Desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada a un itinerario en el que figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta, la pose decadentista despierta escasa simpatía. Yo quisiera proponer aquí otra lectura de esa pose: verla como gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del XIX; verla, sí, como capaz de expresar, si no “la voz del Continente”, por cierto una de sus muchas voces, y verla precisamente como comentario de las “inquietudes e ideales” de ese continente.

<sup>1</sup> El mismo trabajo, leído ante la Asociación Internacional de Hispanistas en sesión plenaria, suscitó una reacción similar por parte de una persona del público, quien preguntó si la ambivalencia de Martí y de Darío con respecto a Wilde no tendría que ver con el hecho de que estaban preocupados con algo “más importante”, es decir, “la construcción de una identidad continental”.

<sup>2</sup> Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 97.

Quiero considerar la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político.

### DAR A VER: EL CUERPO (EN) PÚBLICO

En el siglo XIX las culturas se leen como cuerpos: piénsese en las lecturas anatómicas que hace Sarmiento tanto de España como de la Argentina, o en las enfermedades de occidente, considerado organismo vivo, vaticinadas por Max Nordau, para dar tan solo dos ejemplos. A su vez, los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales. Para reflexionar sobre el trabajo de pose, quiero rescatar ese cuerpo, recalcar su aspecto material, su inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas; ver qué gestos acompañan, antes bien determinan, la conducta del *poseur*. Pensar sobre todo cómo se construye un campo de visibilidad dentro del cual la pose es reconocida como tal y encuentra una coherencia de lectura.

La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX, la escopofilia, la pasión que la anima. Todo apela a la vista y todo se especulariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en los grandes desfiles militares (cuando no en las guerras mismas concebidas como espectáculos), se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos, se exhibe el sexo artístico en los "cuadros vivos" o *tableaux vivants*, se exhiben mercaderías en los grandes almacenes, se exhiben vestidos en los salones de modas, se exhiben tanto lo cotidiano como lo exótico en fotografías, dioramas, panoramas. Hay *exhibición* y también hay *exhibicionismo*. La clasificación de la patología ("obsesión morbosa que lleva a ciertos sujetos a exhibir sus órganos genitales") data de 1866; la creación de la categoría individual, *exhibicionista* –categoría que marca el paso del *acto* al *individuo*–, de 1880.

Exhibir no solo es mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca. Así, por ejemplo, los fotógrafos de ciertas patologías retocaban a sus sujetos para visibilizar la enfermedad: como muestran los archivos médicos de la ciudad de París, a las histéricas se les pintaban ojeras, se las demacraba, a efectos de representar una enfermedad que carecía de rasgos definitorios. Me interesa esa visibilidad acrecentada en la medida en que es indispensable para la pose finisecular. Manejada por el *poseur* mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso. No difiere esta estrategia del maquillaje, tal como lo entiende Baudelaire: “el maquillaje no ha de esconderse o evitar ser descubierto; al contrario, debe exhibirse, si no con afectación, por lo menos con una suerte de candor”.<sup>3</sup>

El fin de siglo procesa esa visibilidad acrecentada de maneras diversas, según dónde se produce y según quién la percibe. Así, la crítica, el diagnóstico o el reconocimiento simpático (o antipático) son posibles respuestas a ese exceso, a la vez que son, no hay que olvidar, formas de una escopofilia exacerbada. Mírese desde donde se mire, el exceso siempre fomenta lo que Felisberto Hernández llamaría más tarde la “lujuria de ver”.

#### JUGAR AL FANTASMA

En dos ocasiones, al hablar de un “raro”, recurre Darío a un precepto de la cábala citado por Villiers de l'Isle Adam en *La Eva futura*: “*Prends garde! En jouant au fantôme, on le devient*”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, “Pléiade”, 1954, p. 914.

<sup>4</sup> Mathieu Villiers de l'Isle Adam, *L'Eve future*, en *Oeuvres complètes I*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970, p. 103.

En el ensayo de *Los raros* dedicado a Lautréamont, escribe en efecto Darío: “No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bazaría literaria o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kábala: No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo”.<sup>5</sup> Y en “Purificaciones de la piedad”, artículo publicado a los pocos días de la muerte de Oscar Wilde, observa Darío, como ya he mencionado, que “desdeñando el consejo de la cábala, ese triste Wilde *jugó al fantasma y llegó a serlo*”.<sup>6</sup> En ambos casos la frase se usa de manera admonitoria, para señalar los excesos de dos escritores y las trampas de una simulación que tuvo consecuencias funestas. Pero el giro interpretativo que da Darío a la frase es curioso. Jugar al fantasma y llegar a serlo supondría un afantasmamiento, una desrealización, un volverse no-tangible o no-visible. En cambio, la frase de Darío parece indicar lo contrario: un exceso de visibilidad, de presencia. Aplicada a Wilde, que es el “fantasma” que aquí me interesa, significa que el juego de Wilde se volvió excesivamente visible, y que ese exceso llevó a Wilde a su ruina. Wilde *juega* a ese algo que no se nombra y de tanto jugar a ese algo –de tanto *posar* a ese algo– da visibilidad, llega a ser ese algo innombrable.

No está de más recordar aquí la densa textura semántica que adquirió el término “posar” en los procesos judiciales de Wilde. En carta a su hijo Lord Alfred Douglas del 1º de abril de 1894, escribe el marqués de Queensberry: “No es mi propósito analizar esta intimidad [se refiere a la relación entre Wilde y su hijo], y no hago denuncias. Pero en mi opinión posar a algo es tan malo como serlo [*to pose as*

<sup>5</sup> Rubén Darío, *Obras completas* 2, Madrid, Afrodisio Aguado, ob. cit., p. 436.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, t. 3, p. 471.

*a thing is as bad as to be it*”.<sup>7</sup> Cuando unos meses más tarde se presenta Queensberry en casa de Wilde, lo acusa nuevamente de pose: “No digo que usted lo sea, pero lo parece, y posa a serlo, lo que es igualmente malo”.<sup>8</sup> En carta a su suegro, por la misma época, escribe Queensberry: “Si estuviera seguro del asunto [*the thing*], mataría al tipo de inmediato, pero solo puedo acusarlo de posar”.<sup>9</sup> Por fin, el 18 de febrero de 1895, a manera de provocación, deja Queensberry una tarjeta para Wilde en el Albemarle Club de Londres con la errata que pasó a ser célebre: “*To Oscar Wilde posing Somdomite*” – “para Oscar Wilde, que posa de sodomita [sic]”-. El resto, como dicen, pertenece a la historia.

Lo que no se nombra (el *algo*, el *lo*, el *asunto*) es desde luego el ser homosexual de Wilde, lo que no cabe en palabras porque no existe todavía como concepto (es decir, el homosexual como *sujeto*), pero que el cuerpo, los gestos, la pose de Wilde anuncian.<sup>10</sup> “Es importante recordar –escribe Moe Meyer– que Wilde no fue procesado inicialmente por actividad sexual perversa (sodomía) sino por un acto perverso de significación (posar de sodomita). Fue inicialmente un reo semiótico, no un reo sexual”.<sup>11</sup> Que la corona iniciara luego un segundo proceso, acusando a Wilde ya no de *posar* sino de *ser*, muestra la fuerza

<sup>7</sup> H. Montgomery Hyde, *The Trials of Oscar Wilde*, Londres, Dover Publications, 1973. p. 71.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 73.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>10</sup> Véanse al respecto las inteligentes observaciones de Alan Sinfield: “El desafío para el crítico es recuperar el momento de indeterminación. No es que la idea que tenemos hoy de ‘el homosexual’ se disimulara tras estos silencios, como una estatua debajo de una sábana, plenamente formada y pronta a ser revelada”. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, p. 8.

<sup>11</sup> Moe Meyer (comp.), *The Politics and Poetics of Camp*, Nueva York y Londres, Routledge, 1994, p. 98.

identificatoria de esa pose. La pose abría un campo político en el que la identificación –en este caso, el homosexual– empezaba a cobrar cuerpo era re-presentado, inscripto. Los juicios de Wilde, iniciados por la denuncia de una *pose*, brindaron un espacio de clasificación. Como observa Jeffrey Weeks, “Los juicios no solo fueron muy dramáticos, fueron altamente significativos en que crearon una imagen pública para el homosexual”.<sup>12</sup>

## EL AMANERAMIENTO VOULU

Si bien no toda pose finisecular remite directamente al homosexual, sujeto en vías de ser formulado y para cuya formulación, tanto cultural como específicamente legal, será decisivo el aporte de Wilde, el concepto de *pose* remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un masculino *problematizado*; amaneramiento que, a partir de Wilde, y acaso más en Hispanoamérica que en Europa (volveré sobre este punto), se torna cada vez más sospechoso, sujeto de ese ya mencionado pánico teorizado por Eve Sedgwick.<sup>13</sup> Es decir, la pose finisecular –y aquí está su aporte decisivo a la vez que su percibida amenaza– problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a (jugando a) nuevas identidades. Se trata ahora no meramente de actitudes –languidez,

<sup>12</sup> Jeffrey Weeks, *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, Londres, Quartet, 1977, p. 21.

<sup>13</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.

neurastenia, molicie-, sino de la emergencia de un sujeto y, se podría agregar, atendiendo a las connotaciones teatrales del término, de un nuevo *actor* en la escena político-social.

En Hispanoamérica, la pose finisecular plantea nuevos patrones de deseo que perturban y tientan a la vez. Por eso –para conjurar su posible carga transgresiva, por lo menos homoerótica– se la suele reducir a la caricatura o neutralizar su potencial ideológico viéndola como mera imitación. Se la acepta como detalle cultural, no como práctica social y política. Se la reduce al afeminamiento jocosos; para citar a un crítico, a “una fastidiosa cháchara de *snoobs* que van a nuestras selvas vírgenes con polainas en los zapatos, monóculo impertinente en el ojo, y crisantemo en el ojal”.<sup>14</sup>

#### POSE Y PATOLOGÍA

En su mencionada reseña acerca del “piadoso y definitivo libro” de Edmond Lepelletier sobre Verlaine, escribe Rubén Darío:

Los amigos de asuntos tortuosos se encontrarán desilusionados al ver que lo referente a la famosa cuestión Rimbaud se precisa con documentos en que toda perspicacia y malicia quedan en derrota, hallándose, en último resultado, que tales o cuales afirmaciones o alusiones en prosa o verso no representan sino aspectos de simulación, tan bien estudiados por Ingegneros [sic].<sup>15</sup>

La cita de Darío me lleva a reflexionar sobre un último aspecto de la pose. No en la pose como signo de amane-

<sup>14</sup> Pedro Emilio Coll, en Arnold L. Ulner, *Enrique Gómez Carrillo en el modernismo, 1889-1896*, Diss. Univ. of Missouri, 1972, p. 207.

<sup>15</sup> Rubén Darío, *Obras completas 2*, ob. cit., p. 718.



miento, como visibilización de la no-masculinidad, sino en el amaneramiento, la visibilización de la no-masculinidad –la homosexualidad, en el caso preciso de Verlaine– como pose. Aparentemente se trata de una simple inversión de términos. Propongo que la inversión es algo más, que los términos no son exactamente reversibles ni equivalentes, que su inversión imprime una nueva dirección en lo que podríamos llamar la epistemología de la pose. El doble itinerario sería el siguiente: 1) la pose remite a lo no mentado, al *algo* cuya inscripción la constituye la pose misma: la pose por ende *representa*, es una *postura* significativa; pero 2) lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como “pose”: una vez más la pose representa (en el sentido teatral del término) pero como *impostura* significativa. Dicho aún más simplemente: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo.

La cita de Darío también me sirve como introducción a la obra de quien se empeñó en trabajar la pose clínicamente con ejemplar ahínco, incorporándola en su sistema *a la vez como patología y como terapia*. Hablo por supuesto de José Ingenieros –que no es *Ingegnieros*, como escribe Darío, sospecho que no inocentemente–, quien dedica buena parte de su investigación psiquiátrica al estudio de la simulación, transformándola de fenómeno puramente biológico de adaptación (el mimetismo animal) en categoría moral negativa. La simulación, para Ingenieros, es una estrategia de adaptación que importa un falseo, y es por ende moralmente objetable, es “*un medio fraudulento de lucha por la vida*”.<sup>16</sup> “[E]n la simulación

<sup>16</sup> José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida* (1903), en *Obras completas I*, revisadas y anotadas por Aníbal Ponce, Buenos Aires, Ediciones L.J. Rosso, 1933, p. 114; subrayado en el original. Las citas de esta obra aparecen de ahora en adelante directamente en el texto precedidas por S.

—añade— *las apariencias exteriores de una cosa o acción hacen confundirla con otra, sin que efectivamente le equivalga*” (S, p. 123; subrayado en el original). Para Ingenieros, no se puede simular (posar) ser lo que se es: la pose necesariamente miente.<sup>17</sup>

*And yet, and yet...* Hay un curioso desliz, en una serie de ejemplos en *La simulación en la lucha por la vida*, que seriamente cuestiona esta aseveración:

El ambiente impone la fraudulencia: vivir, para el común de los mortales, es someterse a esa imposición, adaptarse a ella.

Quien lo dude, imagínese por un momento que el astuto especulador no simule honestidad financiera; que el funcionario no simule defender los intereses del pueblo; que el literato adocenado no simule las cualidades de los que triunfan; que el comerciante no simule interesarse por sus clientes; que el parásito no simule ser útil a su huésped, [...]; que el pícaro no simule la tontería y el superior la inferioridad, según los casos; el niño una enfermedad, el maricón el afeminamiento [...] (S, p. 185).

Si no me equivoco, el último ejemplo rompe notablemente con el esquema de simulación fraudulenta: el maricón no simula ser lo que no es (como el astuto especulador que simula ser honesto) sino, podría decirse, *lo que es*. La simulación, la pose, parecería reforzar en lugar de reemplazar con el signo opuesto. El ejemplo no cabe pues dentro del planteo de Ingenieros a menos de imaginar una interpretación de proyección ideológica más drástica. El “maricón” es “en realidad” un

<sup>17</sup> En otro capítulo apunta Ingenieros: “*Simular* [...] es adoptar los caracteres exteriores y visibles de lo que se simula, a fin de confundirse con lo simulado. La mentira, la hipocresía, la astucia, pueden asumir formas que involucren el fenómeno especial de la simulación, pero no son siempre y necesariamente simulaciones” (S, p. 209).

hombre, por lo tanto, al simular lo femenino, posa a lo que no es. Así, el homosexual, como sujeto que trasciende las categorías del binarismo genérico, queda efectivamente eliminado en el planteo de Ingenieros, reducido a ser “en realidad” una cosa que “simula” ser la otra.

La actitud de vigilancia casi policíaca por parte del médico-legista que efectúa “determinaciones periciales [...] de alto interés penal” con el propósito de “desenmascarar a los simuladores” (S, p. 254) recuerda la vigilancia de Queensberry, empeñado en ver si Oscar Wilde era o no era *eso*. Pero en el caso de Ingenieros, el desenmascaramiento de la pose, a la vez que confirma la pericia del diagnosticador, produce otro resultado. No lleva a la acusación sino a un desplazamiento de patologías –no es, se hace; o dicho en términos de época, no es degenerado sino simulador–, y ese desplazamiento produce una suerte de alivio cultural. No solo exime al simulador sino a sus supuestos modelos, de quienes nos asegura Ingenieros que “en realidad” siempre fueron fumistas, es decir, *poseurs*: “Entre los literatos novicios es frecuente encontrar sujetos que simulan poseer malas cualidades, creyéndolas verdaderas en los fumistas por quienes están sugestionados” (S, p. 259). Según Ingenieros, nadie es, todos se hacen.<sup>18</sup> Véase por ejemplo el caso siguiente:

Un joven literato [la versión previa del texto, en los *Archivos de psiquiatría y criminología* agrega: “decadente”], sugestionado por los fumistas franceses, creyóse obligado a simular los refinamientos y vicios fingidos por estos, conceptuándolos verdaderos. Simulaba ser maricón [la versión previa dice: “pederasta

<sup>18</sup> Al alivio cultural que propone Ingenieros, el “se hace” en lugar del “es”, se oponen desde luego algunos textos ansiosos: el ya mencionado “estudio social” de Adolfo Batiz o la obra teatral *Los invertidos (Obra realista en tres actos)* de José González Castillo (1914), Buenos Aires, Puntosur Editores, 1991.

pasivo”], haschichista, morfinómano y alcoholista. [...] Todo era producto de sus pueriles sugerencias, fruto de las fumisterías de los estetas y superhombres cuyas obras leía de preferencia y bajo cuya influencia vivía, tratando de ajustar sus actos y sus ideas al “manual del perfecto literato decadente” (S, p. 241).

Otra versión del mismo caso, citada en *La simulación de la locura*, también de Ingenieros –fue de hecho su tesis doctoral–, añade detalles interesantes sobre el trabajo de simulación del sujeto observado:

Al poco tiempo manifestó profunda aversión por el sexo femenino, enalteciendo la conducta de Oscar Wilde, el poeta inglés que en aquel entonces acababa de ser condenado en Londres, sufriendo en la cárcel de Reading las consecuencias de sus relaciones homosexuales con Lord Douglas. Escribió y publicó una “Oda a la belleza masculina” y llegó a manifestar que solo hallaba placer en la intimidad masculina.

Algunas personas creyeron verdaderas esas simulaciones, alejándose prudentemente de su compañía; por fortuna, sus amigos le hicieron comprender que si ella podía servir para sobresalir literariamente entre sus congéneres modernistas, en cambio le perjudicarían cuando abandonara esos estatismos juveniles.

El simulador protestó que nadie tenía derecho de censurarle sus gustos, ni aun so pretexto de considerarlos simulados. Mas, comprendiendo que, al fin de cuentas, nadie creería en ellos, renunció a sus fingidas psicopatías.<sup>19</sup>

Que el ser visto como *maricón* o como *pederasta pasivo* se considerara en principio algo deseable y, más aún, motivo de

<sup>19</sup> José Ingenieros, *La simulación de la locura* (1901), en *Obras completas II*, Buenos Aires, Ediciones L.J. Rosso, 1933, pp. 24 y 25.

prestigio literario es hartamente dudoso. Vistos los esfuerzos por blanquear vidas de escritores, ya heterosexualizándolas, ya patologizándolas, que vengo comentando, es poco probable que esta simulación (si de simulación se trata) añadiera prestigio literario a la vida de nadie en América latina. El episodio sirve en cambio para disminuir aún más al individuo, presentado como ingenuo, fácilmente sugestionable, y sobre todo poco inteligente: cree dignas de emulación conductas que ya son, como todo el mundo sabe e Ingenieros se empeña en insistir, fingidas.<sup>20</sup>

De qué modo, concretamente, se simula ser pederasta pasivo y de qué modo se detecta esa simulación –es decir: cuál es la pose o serie de poses que a la vez señalan una identidad e inconfundiblemente revelan su impostura– es algo que Ingenieros no explicita. El sucinto, bastante patético final del párrafo es rico en hiatos: el “simulado” pederasta pasivo “protesta”, luego “comprende”, luego “renuncia”: nunca sabremos, a ciencia cierta, a qué. Del mismo modo, creo que también “renuncian” las culturas hispanoamericanas del fin del siglo XIX a asumir esas poses que durante un brevísimo momento *significaron* más allá de su propia simulación. Vaciadas de pertinencia, quedaron arrumbadas, como utilería en desuso, en el *closet* de la representación para no hablar del *closet* de la crítica. Creo que era justo devolverles la llamativa visibilidad que alguna vez tuvieron.

<sup>20</sup> En otra ocasión observa Ingenieros que “D’Annunzio (italiano que ha sufrido contagios psicológicos franceses) ha simulado ser partidario del amor sororal y del homosexualismo; es verosímil considerar simulados tales ‘refinamientos’ del instinto sexual. Se comprende que [...] no copuló con sus hermanas o con otros hombres” (“Psicología de los simuladores”, en *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*, II, 1903, p. 477). Llama la atención el uso de la palabra “verosímil” en lugar, propongo, de “preferible”. También llama la atención que en una versión posterior de este texto, recogido en *La simulación en la lucha por la vida*, desaparece toda mención de homosexualismo. Sólo le queda a D’Annunzio la simulación del incesto, afectación, suponemos, menos peligrosa (S, p. 232).