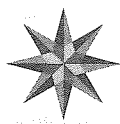


SYLVIA MOLLOY

Poses de fin de siglo

Desbordes del género en la modernidad



ETERNA CADÊNCIA

EDITORA

Molloy, Sylvia

Poses de fin de siglo : Desbordes del género en la
modernidad. - 1a ed. - Buenos Aires : Eterna Cadencia
Editora, 2012.

304 p. ; 22x14 cm.

ISBN 978-987-1673-60-5

1. Ensayo Sociológico. I. Título.
CDD 301

© 2012, Sylvia Molloy

© 2012, ETERNA CADENCIA S.R.L.

© 2012, Raquel Rivas Rojas, de la traducción
(en colaboración con la autora) de "El secuestro de la voz:

De sobremesa como novela histórica"

© 2012, Mariano López Seoane, de la traducción
(en colaboración con la autora) de "Deseo e ideología a fines del siglo XIX",

"Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman",

"Semilla patriótica: regeneracionismo e inmigración"

y "Secreto a voces: traslados lésbicos en Teresa de la Parra"

Primera edición: mayo de 2012

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires
editorial@eternacadencia.com
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-1673-60-5

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico,
sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

PRÓLOGO

El autor nunca está –nunca escribe– solo. Todo texto es una conversación, una cámara de ecos, donde se entrecruzan restos de voces amigas, comentarios al pasar, recuerdos de lecturas, consultas provechosas, críticas esclarecedoras, en una palabra el diálogo que el autor ha mantenido, mientras escribía, con amigos, con otros libros, con el futuro lector. Esta noción de conversación es aplicable a todo texto pero acaso lo sea en grado mayor a un libro compuesto por textos varios, y muy en concreto a este libro. Si bien cada capítulo de *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* me devuelve un momento preciso de mi vida, los libros que leía en ese momento, las conversaciones mantenidas con tal o cual persona mientras yo reflexionaba, digamos, en el encuentro de José Martí con Oscar Wilde, o en la ambigua admiración de Teresa de la Parra por Colette, o en el desconcierto del pobre despistado a quien José Ingenieros y Darío convencen, *para curarlo*, de que es hermano de Lautréamont, el libro entero también me remite a conversaciones y a estímulos más recientes con amigos –saben quiénes son– que me impulsaron a reunir estos textos desperdigados, publicados en revistas, muchos de ellos en inglés, a lo largo de años. Pero ya se han publicado, protestaba yo, y la gente ya los conoce. Pero no se han publicado nunca *juntos*,

me contestaban, y al revisar estas páginas como un todo, y no como una serie dispersa, les di la razón. Si este libro surge de conversaciones, es también –o aspira a ser– él mismo una conversación, es decir un todo hecho de partes que dialogan entre sí.

Pensar este libro, es decir, pensar lo que fue el comienzo de los textos que componen este libro, es pensar una serie de escenas de voyeurismo, una serie de escenas donde alguien espía a alguien, yo incluida, sin saber demasiado bien qué se busca. Pienso con frecuencia por imágenes; o mejor dicho, ciertas imágenes –ya sea vistas, ya sea reconstruidas en mi imaginación– me sirven de disparador para una reflexión crítica. Oscar Wilde, vestido de terciopelo, tal como apareció en Chickering Hall en Nueva York el 7 de enero de 1882 cuando lo vio Martí; una caricatura de Ingenieros perversamente “italianizado”; una foto de Teresa de la Parra y Lydia Cabrera paseando un perrito en París; el Próspero de Rodó acariciando la estatua de Ariel mientras da su lección; el dibujo de un corazón ahuecado en una carta de Delmira Agustini al novio que la mataría; la imagen del perro muerto de Tolstoi tal como lo imagina Darío; una foto de las manos de Amado Nervo; otra de Rosita de la Plata, el inmigrante español travestido. Estas imágenes remiten a algunos de los sujetos que aparecen en este libro –sus personajes, se los podría llamar– pero más que nada remiten a escenas culturales donde se enfrentan, entran en pugna, se reconocen o, más generalmente, se niegan nuevas formas de “ser en sociedad” y (lo que no es siempre lo mismo) de “ser en la nación”. Mi intento es detenerme en ese momento de fines del siglo XIX y principios del XX en que estas formas se ven (incluso se espían) y a la vez no se nombran, ya porque carecen de nombre, ya porque quien las mira se resiste a nombrarlas. He querido determinar a qué estrategias se recurre para clasificar esas nuevas formas, he procurado mostrar cómo intelectuales de todo tipo, médicos, políticos,

literatos, en un acto de verdadera colaboración en el que se cruzan ingeniosa y disparatadamente la ideología, la clínica, la literatura y la política práctica, *diagnostican* estas nuevas formas de ser que, de pronto, cobran una visibilidad que, hasta entonces, no se les reconocía.

Los ensayos que se reúnen aquí han sido mínimamente retocados desde la fecha de su publicación inicial. He resistido al impulso de ponerlos al día, por así decirlo, conectándolos con textos que se publicaron posteriormente. Prefiero dejarles su "aire" original, es decir el de la época en que fueron escritos (la última década del siglo xx y los primeros años del siglo xxi), como testimonio de la forma que tomó en ese momento mi interés en el cruce entre género y nación. Queda para el lector la tarea de relacionarlos con lo que vino después.

Entre los amigos que me impulsaron a publicar este libro quiero agradecer, muy especialmente, a Adriana Amante por no haber cejado nunca en su esfuerzo de convencerme, literalmente durante años, de que tenía sentido publicarlo, y también por su ayuda incalculable con la composición del manuscrito al que contribuyó con amoroso cuidado a dar forma; este libro es, en muy buena parte, obra suya. A Natalie Bouzaglo y Alejandra Uslenghi por haberme obligado a sentarme con ellas, durante una visita mía a Chicago, para conminarme a publicar el libro, proponiéndome una secuencia para sus partes que logró convencerme. A Mariano López Seoane y a Raquel Rivas Rojas por haber contribuido a dar forma en castellano a varios de estos ensayos y haberme ahorrado el desafío de traducirme yo sola. A Margarita Larios Cuevas por haberme ayudado a localizar citas. A todos los que leyeron o escucharon estos trabajos en su versión primera, compartieron mi reflexión y me sugirieron nuevas posibilidades. A Leonora Djament porque también creyó en este libro antes de que yo misma creyera en él.

Por fin, a mis muchos estudiantes, a lo largo de los años, que me ayudaron y me ayudan a pensar. Sin ellos, sin el

diálogo que contribuyeron a crear en mis seminarios, sin los textos que leímos juntos, sin sus reacciones, favorables o contrarias a mis propuestas, y, sobre todo, sin sus cuestionamientos, este libro no existiría. A ellos dedico este libro.

CLÍNICA, NACIÓN Y DIFERENCIA



DESEO E IDEOLOGÍA A FINES DEL SIGLO XIX

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”.¹ 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-

¹ 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 hiere 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.²

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”.³ Con

² 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.

³ 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”.⁴ 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.

⁴ 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”.⁵ 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:

“El genio es un monstruo que se levanta en medio de la humanidad y que se levanta en medio de la humanidad...”

“El genio es un monstruo que se levanta en medio de la humanidad y que se levanta en medio de la humanidad...”

“El genio es un monstruo que se levanta en medio de la humanidad y que se levanta en medio de la humanidad...”

⁵ “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.⁶

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

⁶ 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.⁷ 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

⁷ 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 inmundada carroña son comparables a las más finas perlas” (Rubén Darío, “Duelos cínicos”, *Obras completas* 4, Madrid, Afrodisio 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”.⁸ 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”.⁹ 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

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

⁹ *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”.¹⁰ 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

¹⁰ 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.¹¹

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” piensan 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.¹² 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-

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

¹² 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...”¹³

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:

¹³ Adolfo Batiz (subcomisario), *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, Buenos Aires, Ediciones Agatoura, 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).¹⁴

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).

¹⁴ 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.

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 época¹⁵ 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,

¹⁵ 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 “granjería 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 erótica¹⁶ 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

¹⁶ 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.¹⁷ La taxonomía paranoica que resultaba de estos

¹⁷ 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 nativo¹⁸ 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.¹⁹

*

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,

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

¹⁹ 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”²⁰ y se apresura a corregir (tal como hizo, no debería olvidarse, el mismo Whitman)²¹ 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*’”,²² 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 [...]”.²³

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).

²⁰ 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.

²¹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, ob. cit., p. 203.

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

²³ “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”.²⁴

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

²⁴ 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".²⁵ 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, *amanerado* 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?

²⁵ 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 hundeen, 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.²⁶ 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".²⁷ 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

²⁶ 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.

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

se encerraba en su cuarto para leer los diálogos de Platón—²⁸, 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,

²⁸ 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)²⁹ 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 teñía 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.

²⁹ 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*.¹

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”.²

Desdeñada como frívola, ridiculizada como caricatura, o incorporada a un itinerario en el que figura como etapa inicial y necesariamente imperfecta, la pose decadentista despertó 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.

¹ 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”.

² 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”.³

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*”.⁴

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

⁴ 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”.⁵ 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*”.⁶ 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*

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

⁶ *Ibid.*, t. 3, p. 471.

a thing is as bad as to be it]”.⁷ 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”.⁸ 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”.⁹ 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.¹⁰ “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”.¹¹ Que la corona iniciara luego un segundo proceso, acusando a Wilde ya no de *posar* sino de *ser*, muestra la fuerza

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

⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰ 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.

¹¹ 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”.¹²

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.¹³ 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,

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

¹³ 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 jocoso; para citar a un crítico, a “una fastidiosa cháchara de *snobs* que van a nuestras selvas vírgenes con polainas en los zapatos, monóculo impertinente en el ojo, y crisantemo en el ojal”.¹⁴

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 Ingegnieros [sic].¹⁵

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

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

¹⁵ 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* signifiante; 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* signifiante. 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*”.¹⁶ “[E]n la simulación

¹⁶ 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.¹⁷

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 simula 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

¹⁷ 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.¹⁸ 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

¹⁸ 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 esteticismos 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.¹⁹

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

¹⁹ 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 harto 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.²⁰

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.

²⁰ 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).

DIAGNÓSTICOS DEL FIN DE SIGLO

No es exagerado afirmar que tuvo en sus manos,
o mejor dicho, en su mesa de trabajo,
todo el Buenos Aires morboso y antisocial.

GREGORIO BERMANN, *La obra científica de José Ingenieros*

PERICIA Y AUTORIDAD

En *La simulación en la lucha por la vida* escribe José Ingenieros:

La función social de la medicina debiera ser la defensa biológica de la especie humana, orientada con fines selectivos, tendiendo a la conservación de los caracteres superiores de la especie y a la extinción agradable de los incurables y los degenerados; se evitaría con ello el desperdicio de fuerzas requerido por el parasitismo social de los inferiores, alejando, a la vez, la posible transmisión hereditaria de caracteres inútiles o perjudiciales para la evolución de la especie. Pero este problema solo puede señalarse, por ahora, en el orden teórico. Acaso los hombres del porvenir, educando sus sentimientos dentro de una moral que refleje los verdaderos intereses de la especie, puedan tender hacia una medicina superior, selectiva; el sereno cálculo desvanecería una falsa educación sentimental, que contribuye a la conservación de los degenerados con serios perjuicios para la especie.¹

¹ José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida* (1903), en *Obras completas I*, revisadas y anotadas por Aníbal Ponce, Buenos Aires, Ediciones

Quiero hacer notar en esta propuesta higienista el deslizamiento del plano biológico al moral; deslizamiento que marca toda la obra de Ingenieros así como, en términos generales, la institución psiquiátrica de fines de siglo. También quiero hacer notar la efectiva, aunque no explícita, equivalencia que establece Ingenieros entre la noción de especie y la noción de sociedad nacional. Si bien es inevitable pensar la especie desde una sociedad (no existe una reflexión abstracta sobre la especie), el planteo de Ingenieros cuenta activamente con la sinonimia de los términos y con el eventual remplazo del uno por el otro. Donde dice especie, léase sociedad; léase, concretamente, sociedad argentina en los primeros años de este siglo, léase nación. Así, por ejemplo, la referencia a “la extinción agradable de los incurables y los degenerados” con que cuenta la medicina para proteger la *especie*, en el párrafo citado, aparece en otro texto contemporáneo de Ingenieros como medida para proteger la *sociedad* argentina. Al comentar el proyecto de la Ley Nacional del Trabajo, llamada Ley González, refiriéndose a la sección que legisla el trabajo del indio, recurre elocuentemente al mismo oxímoron del exterminio placentero: “El indio a que la ley se refiere no es asimilable a la civilización blanca [...]. [S]u protección solo es admisible para asegurarles [sic] una extinción dulce; a menos que responda a inclinaciones filantrópicas semejantes a las que inspiran a las sociedades protectoras de animales”.²

En este contexto positivista y crudamente eugenésico, la institución psiquiátrica que ilustra (y contribuye a fundar) Ingenieros, operando en estrecha colaboración con otros

L.J. Rosso, 1933, p. 249. Las citas de esta obra aparecen de ahora en adelante directamente en el texto precedidas por S.

² Citado en Oscar Terán, “José Ingenieros o la voluntad de saber”, en José Ingenieros, *Antiimperialismo y nación*, México, Siglo Veintiuno, 1979, p. 65.

aparatos de estado (el sistema jurídico, el sistema educacional, las fuerzas de vigilancia), se propone tareas explícitas en el Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX: detectar, diagnosticar –es decir, reconocer patologías (cuando no inventar)– clasificar y suprimir. Este esfuerzo taxonómico, cuyo propósito es, en principio, decir “la verdad de la enfermedad”,³ conduce a dos conductas que superan los límites de la enfermedad en sí: por un lado, la rehabilitación de los recuperables, es decir la erradicación de la patología para así reestablecer la salubridad del cuerpo social;⁴ por el otro, la represión de los no asimilables a esa salubridad, es decir, la represión (o reclusión, o “extinción dulce”, o destierro) de “los que solo pueden ser un peligro social por sus enfermedades, sus crímenes o su corrupción”.⁵ Los tres términos –enfermedad, crimen, corrupción– son, para el diagnosticador, manifestaciones patológicas equivalentes. Como bien apunta Hugo Vezzetti, “es en esas imágenes de la *corrosión* y de la *nocividad* que atacan al orden –como la figura compacta de un amo fabuloso, de un supraorganismo virtual que domina la escena de la inadaptación– donde locura y delito, rebeldía, fracaso y miseria se igualan en una equivalencia casi sin matices”.⁶ El médico es, podría decirse, el representante de ese amo fabuloso, su garante. La medicalización del sujeto es su modo de control.

En los planteos de Ingenieros, la conjunción de patología y criminología, la supeditación de la primera a la segunda, y

³ Michel Foucault, *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*, prólogo de Fernando Savater, ed. y trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1990, p. 72.

⁴ *Salubridad* y no *salud*, tal como la define Foucault: “La salubridad es la base material y social capaz de asegurar la mejor salud posible a los individuos” (Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, ob. cit., p. 145).

⁵ Oscar Terán, “José Ingenieros o la voluntad de saber”, ob. cit., p. 57.

⁶ Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985, p. 179.

la sustitución del estado o del acto (enfermedad o crimen) por un sujeto, ya paciente, ya agente (enfermo o criminal), percibido como socialmente peligroso, son obvias: observa Ingenieros que las “determinaciones periciales” del médico-legista son siempre de “alto interés penal o civil” (S, p. 254). El diagnóstico se vuelve, entonces, modo privilegiado de organizar el saber (represivo) del estado y la patología se convierte en “forma general de regulación de [una] sociedad” que adjudica al diagnosticador incontrovertida autoridad.⁷

La aparente rigidez de este ejercicio médico, la autoridad privilegiada atribuida al facultativo, la confianza (y en el caso de Ingenieros, el placer) con que este parece ejercer esa autoridad y, por fin, el carácter eminentemente huidizo o por lo menos equívoco de los males que se intenta diagnosticar pautan la reflexión que sigue sobre la escena del diagnóstico finisecular en la obra de uno de sus practicantes más notorios. En particular, quiero reflexionar sobre los esfuerzos de Ingenieros por detectar una patología específica: no simplemente la enfermedad sino la *simulación* de la enfermedad, tema de su tesis doctoral y obsesión de su obra temprana. En 1900, Ingenieros escribe su tesis sobre *La simulación de la locura* apadrinado —el dato no deja de tener su interés— por Eduardo Wilde. El texto luego se publica en volumen, precedido, a manera de prefacio, por otro largo texto (en realidad, otro libro) que aspira a contextualizar al primero: *La simulación en la lucha por la vida*. Ingenieros explica el motivo de esa contextualización: “Solamente el estudio de la *simulación*, como fenómeno general, puede dar la ley de conjunto donde se encuadra el fenómeno particular de la *simulación de la locura*” (S, p. 110; subrayado en el original). Razona Ingenieros esa contextualización proponiendo la filogenia siguiente: 1) de

⁷ Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, ob. cit., p. 113.

la simulación espontánea en el mundo biológico para asegurar la subsistencia (fenómenos de mimetismo, etc.) se pasa a la simulación voluntaria en la vida humana en pos de un beneficio; 2) de esa simulación espontánea se pasa a la simulación de estados patológicos; 3) de la simulación de estados patológicos se pasa a la simulación del estado patológico por excelencia, la locura; 4) de la simulación de la locura en general se pasa a la simulación particular de la locura por los delincuentes.

Salta a la vista el carácter retrospectivo de la secuencia, el hecho de que está determinada por su último término, la delincuencia. Como Kafka y sus precursores en el relato borgeano, la serie se elabora a partir de su culminación. La delincuencia contamina, por así decirlo, retrospectivamente los demás elementos: hay algo delincuente (y algo patológico) en toda forma de simulación, parecería decir Ingenieros. Si bien al comienzo propone casos típicos de simulación en el reino animal como medio en la lucha por la vida (por ejemplo, el gusano que se disimula tras un copo de algodón para no ser detectado), la noción de simulación biológicamente provechosa, al pasar al plano humano, se enjuicia en términos morales. (Se está simulando algo para conseguir una inmerecida ventaja). La simulación es (siempre ha sido), "*medio fraudulento de lucha por la vida*" (S, p. 114; subrayado en el original). El mundo de los simuladores se describe como un mundo "de ficción y de mentira, en que todos, buenos y malos, se ven obligados a simular, *aunque más los malos que los buenos*" (S, p. 125; subrayado mío). La simulación se enjuicia doblemente: como patología y como crimen.

La conexión entre patología y crimen, en términos generales, no es nueva; para dar un solo ejemplo, ya ha sido trabajada por Lombroso, a quien Ingenieros lee y emula. Y a partir de las observaciones de Darwin sobre el mimetismo animal, tampoco es nuevo el estudio de la simulación,

desde un punto de vista ya psiquiátrico, ya sociológico.⁸ El trabajo de Ingenieros es en parte trabajo de vulgarización: resume estudios previos y sistematiza la reflexión. Pero sobre todo –y ahí reside su novedad– cataloga, describe y clasifica, con obsesiva minucia, las infinitas variantes de la simulación, articulando la relación, en su opinión inexorable, entre las muchas formas de la simulación con la patología y la delincuencia. La prolijidad y la pasión que dedica a esa clasificación claramente revelan una necesidad de control. Ingenieros se adueña de la simulación, le gana de mano a su maestro Ramos Mejía, quien publica *Los simuladores del talento* un año después de *La simulación de la locura* de su discípulo, reconociendo generosamente que “la simulación, propiamente dicha, solo ha sido sistemáticamente estudiada por Ingegnieros [sic]”.⁹ Analizada como patología, clasificada en categorías tan caprichosas como exhaustivas, enjuiciada como más o menos delincuente, la simulación es *propiedad* de Ingenieros; constituye el impulso fundador no solo de su labor psiquiátrica sino, propongo, de toda su labor intelectual.

Ingenieros escribe su tesis doctoral inspirado por un proceso notorio en Buenos Aires, el caso Wanklin-Echegaray, en el cual peritajes sucesivos y contradictorios nunca lograron determinar si la “locura” del homicida era real o simulada. Este comienzo concreto es significativo, creo, por tratarse de un caso que quedó para siempre abierto, irresuelto, es decir,

⁸ Señala Vezzetti la preocupación temprana por distinguir entre locura real y locura simulada, recordando el “Informe médico legal sobre el estado mental de un individuo” de Eduardo Wilde y Pedro Mallo, redactado a pedido de un juez civil en 1871 (Hugo Vezzetti, *La locura en la Argentina*, ob. cit., p. 140).

⁹ José María Ramos Mejía, *Los simuladores del talento* (1904), Buenos Aires, Editorial Tor, 1955, p. 7.

sin diagnóstico. La reflexión de Ingenieros sobre la simulación parte por lo tanto de *un no poder determinar*, del permanente desafío del que ya hablé: ¿es o se hace? Propongo que esa irresolución inicial marca indeleblemente la escena del diagnóstico en Ingenieros, su clasificación paranoica y crecientemente represiva, su autoritarismo burlón cuando no la violencia de sus terapias; y que también explica su recurso constante a otras disciplinas que complementen las incertidumbres de la propia. Lo que no puede del todo la psiquiatría se logra en y mediante otras instituciones. Indicativos tanto de la paranoia como de la coerción son los títulos belicosos de ciertos subcapítulos de *La simulación de la locura*: “Lucha entre simuladores y peritos”, “Recursos astutos para descubrir la simulación”, “Medios coercitivos”, “Agentes tóxicos”. El antagonismo, la violencia misma de la relación entre diagnosticante y diagnosticado, se presenta en el texto como una lucha entre rivales:

Por su parte, el perito está obligado a desplegar todas sus aptitudes, por dos grandes fuerzas que le impelen y le sostienen. Su deber profesional le impone tutelar la seguridad social, impidiendo que un sujeto antisocial vuelva al seno de la sociedad predispuerto a reincidir; su amor propio de hombre de ciencia le muestra su reputación en o por las mañas astutas del simulador. Así acaecen esos duelos tenaces entre peritos concienzudos y simuladores inteligentes, donde se cruzan el ingenio y la astucia, sembrando dudas en el perito y desesperación en el simulador.¹⁰

Estos “duelos” son tanto más arduos cuanto que la patología en cuestión –la simulación– se distingue, precisamente,

¹⁰ José Ingenieros, *La simulación de la locura*, en *Obras completas II*, Buenos Aires, Ediciones L. J. Rosso, 1933, p. 354.

por su carácter inasible, sus “síntomas” difíciles de reconocer. Porque el simulador que interesa a Ingenieros no es (o no es solamente, como lo fue en su tesis doctoral) el simulador que reproduce un estado patológico conocido, como aquellos enfermos de la Salpêtrière evocados por Foucault que “empezaron a reproducir, a instancias del poder-saber médico, una sintomatología construida sobre el patrón de la epilepsia, es decir susceptible de ser descifrada, conocida y reconocida”.¹¹ La patología que interesa sobre todo a Ingenieros es “la simulación misma” (S, p. 230), es decir, una práctica de *reproducción* tanto de enfermedades precisas como (y sobre todo) de conductas sociales.¹² El simulador presenta una conducta como “auténtica” cuando no es más que copia, por ende “falsa”. Corresponde al perito médico llevar a cabo la pesquisa, distinguir esa copia falsa de la *verdad* de su original, a fin de desenmascarar al simulador. En los complejos comienzos de la era de la reproducción mecánica, dentro de una cultura latinoamericana poscolonial que reflexiona sobre originalidad e imitación, mímica e independencia culturales, a la vez que repiensa su relación con Europa a la luz de una inmigración sospechosa, el simulador de Ingenieros es, para usar la terminología de su diagnosticador, un síntoma cultural.

¹¹ Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, ob. cit., p. 73.

¹² De hecho, las patologías simuladas interesan a Ingenieros menos en sí mismas que en la medida en que implican una conducta social: así por ejemplo el acusado que finge la demencia para evitar la cárcel. Prueba de ello son las enumeraciones heteróclitas que suelen aparecer en sus textos: “Fuera de la simulación de la locura [...] el médico legista suele encontrar simulación de lesiones de embarazo, de neurosis traumáticas, de estupro, de impotencia, de suicidio, etc., etc.” (S, p. 254).

LA SIMULACIÓN EN LITERATURA

Las apariencias engañan, y se diría que Ingenieros se esforzaba por multiplicar y complicar esas apariencias engañosas. ¿Por qué? ¿Para qué? Misterio.

ROBERTO PAYRÓ, "Recuerdos"

Si Ingenieros monta su pesquisa tutelar y su aparato diagnósticante desde la institución médica, su campo de acción, como queda indicado, involucra otras instituciones. La producción del diagnóstico se da en el entrecruzamiento de varias disciplinas, lo cual es notable en un fin de siglo en que se procura justamente deslindarlas para determinar su especificidad. Ingenieros no se limita al *hortus conclusus* del hospital psiquiátrico;¹³ su trabajo se sitúa en una intersección.¹⁴ Testimonio público de ello son las múltiples funciones profesionales que acumula no bien se recibe de médico. "El diploma no estaba todavía en sus manos —escribe Aníbal Ponce— y ya Ramos Mejía lo había he-

¹³ Foucault resume la función del hospital psiquiátrico del siglo XIX de la manera siguiente: "lugar de diagnóstico y de clasificación, rectángulo botánico en el que las especies de las enfermedades son distribuidas en pabellones cuya disposición hace pensar en un vasto huerto; pero también espacio cerrado para un enfrentamiento, lugar de lidia, campo institucional en el que está en cuestión la victoria y la sumisión" (Michel Foucault, *La vida de los hombres infames*, ob. cit., p. 72).

¹⁴ En este sentido es útil la reflexión de Oscar Terán, quien ve a Ingenieros como prototipo de la superposición de estéticas e ideologías de fines del XIX. El discurso múltiple de Ingenieros pone de manifiesto, según Terán, "los puntos de fuga, los focos de dispersión del sistema: ciertos 'conceptos-puente' que permitan el pasaje hacia otro tipo de estructuras discursivas" (Oscar Terán, "José Ingenieros o la voluntad de saber", ob. cit., p. 18).

cho su jefe de clínica en la cátedra de Neurología, y Francisco de Veyga, su jefe de clínica también, en el Servicio de Observación de Alienados que acababa de fundar en la Policía de la Capital como un anexo a su cátedra de Medicina Legal (1900). Tenía, entonces, 23 años de edad y estaba consagrado como psiquiatra, sociólogo y criminalista”.¹⁵ También estaba consagrado como militante socialista; y también, aunque se lo olvide, como hombre de letras.

Entre los varios discursos que inciden en Ingenieros, se suele dejar de lado la literatura, o por lo menos se la descarta como pasión de juventud más o menos superada. Si sus críticos la tienen en cuenta, es sobre todo como preocupación paralela, y sin duda secundaria, a la labor científica y a la militancia política.¹⁶ Acaso la evocación de Aníbal Ponce, quien fue su discípulo, dé mejor idea del nada desdeñable lugar de la literatura en el Ingenieros de fines de siglo. A propósito de su activa participación en La Syringa, sociedad secreta modernista de la que fue miembro fundador, observa que: “El conferenciante socialista de la plaza Herrera, de Barracas, que disputaba el Kiosko [*sic*], desde muy temprano, a los misioneros metodistas, era el mismo literato decadente que defendía a D’Annunzio desde las páginas de *El Mercurio* y el mismo oyente interesado y atento de los cursos superiores del doctorado en medicina”.¹⁷ Más abajo hace Ponce un memorable retrato de Ingenieros:

¹⁵ Aníbal Ponce, “Para una historia de Ingenieros”, en José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida*, ob. cit., p. 24.

¹⁶ “Sabemos que estos movimientos críticos eran seguidos con interés por Ingenieros, y entonces ocurre como si, paralelamente a su actividad política desde el Partido Socialista y *La Montaña*, las circunstancias hubiesen producido en él un repliegue hacia la interioridad modernista” (Oscar Terán, “José Ingenieros o la voluntad de saber”, ob. cit., p. 33).

¹⁷ Aníbal Ponce, “Para una historia de Ingenieros”, ob. cit., p. 19.

Su vestidura detonante de refinado y de esteta, sus *boutades* inverosímiles, sus paradojas inagotables, habían hecho de él, en la opinión liviana de los cenáculos, un curioso diletante de la ciencia y del arte: mezcla extraña de Charcot y D'Annunzio con Lombroso y Nietzsche. Los paseantes habituales de la calle Florida veían circular, entre asombrados y complacidos, su silueta inconfundible: la galera de felpa, la levita irreprochable, el cuello gigantesco, el chaleco colorado... Una constante preocupación de originalidad parecía dictarle sus actitudes y sus gestos, como si la antipatía del medio burgués le hubiera sugerido la peligrosa tentación de sorprender, de contrariar, de disgustar.

Desorientados por tan extraña personalidad poliédrica, los críticos criollos recibieron sus libros como a otras tantas obras literarias.¹⁸

Me interesa esta imagen por lo desenfadadamente publicitaria: Ingenieros –no tan distinto del Oscar Wilde que sorprendía a José Martí– se exhibe a la vez que, a través de su persona, exhibe la literatura. Prueba de ello es el modo en que esa imagen pública, paseada por las calles de Buenos Aires, condiciona la recepción de sus textos: se leen como “otras tantas obras literarias” porque su autor anda vestido de literato, indicando así un código de lectura. Las maneras, el vestido, las *boutades* de Ingenieros son gestos culturales, citas que remiten al gran texto de la decadencia europea. Ingenieros se conduce como literato finisecular. Actúa un relato: *posa*. De hecho, su misma figura pública se ve como texto, se lee de maneras diversas, se interpreta. Así, uno de esos “críticos criollos” (la categoría de Ponce tiene fuerte carga ideológica) propone una lectura muy distinta de este atuendo/texto “refinado” y “esteta”:

¹⁸ *Ibíd.*, p. 39.

[A]quellas prendas, la galera y la levita, no eran como las que todos conocemos. Ingenieros iba embolsado en una espantable y descomunal levita gris, y del mismo color eran el sombrero de copa alta y los anchos pantalones, tan anchos que parecían abombachados. A veces lucía un chaleco blanco y la corbata era, generalmente, también blanca. El portador de semejantes horrores se creía elegantísimo, y los ostentaba por todas partes con desparpajo sonriente. Para dar una idea a mis contemporáneos de la falta de gracia de aquella indumentaria, diré que no ha sido igualada, aquí donde los hombres nos vestimos bastante bien, sino por algún pintoresco ministro del presidente Yrigoyen.¹⁹

En la lectura de Ponce, discípulo dilecto, la imagen de Ingenieros se lee como pronunciamiento literario, como proclama de dandismo, como texto decadente. En la lectura de Gálvez, poco amigo de Ingenieros, la imagen se lee en cambio como disfraz ridículo, como conjunto inarmónico, cacofónico (léase: *italiano*), simple indicio de la inadaptabilidad social de su despistado portador.²⁰ Ingenieros se viste de literato, *simula* ser literato, pero Gálvez, el perito “criollo”, el verdadero *arbiter elegantiarum*, denuncia, implacablemente, su impostura.²¹

¹⁹ Manuel Gálvez, “La verdadera historia de José Ingenieros”, en *Amigos y maestros de mi juventud* (1944), Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 134.

²⁰ Roberto Payró, amigo de Ingenieros, no obstante con acuerdo, discretamente, con la lectura de Gálvez: “se esforzaba, no con mucho éxito, por vestir de manera original y elegante” (Roberto J. Payró, “Recuerdos”, en *Nosotros*, vol. XIX, Nº 199, diciembre 1925, p. 471).

²¹ Gálvez se ensaña con la indumentaria de Ingenieros. En *El mal metafísico* describe al personaje Escribanos, evidentemente basado en Ingenieros: “Tenía, a pesar de sus levitas como sábanas, pretensiones de elegancia y esteticismo y hasta usaba una medallita donde se llamaba *arbiter elegantiarum*” (Manuel Gálvez, *El mal metafísico* (1916), Buenos Aires, Biblioteca de Novelistas Americanos, vol. X, 1922, p. 62).

La relación de Ingenieros con la literatura es compleja. Ante el juicio de Emilio Becher, quien ve en Ingenieros principalmente a un literato, llamándolo “el espíritu más deliberadamente anticientífico de su generación”,²² responde airado que: “Todo lo que usted considera esencial en mí es siempre expresión de la necesidad de recrear mi espíritu en frívolas gimnasias, reparando la agotadora fatiga que me imponen mis inclinaciones de observador y erudito”.²³ Ingenieros aparenta descontar la literatura como actividad poco seria, como pasatiempo reñido con la erudición y reñido, sobre todo, con el poder. En esto recuerda a ciertos escritores del ochenta, a pesar de pertenecer a una generación –con Lugones, Jaimes Freyre, Ángel de Estrada– que tiene otra visión de la práctica literaria y ya no ve la literatura como diversión.

Hay con todo una diferencia con respecto a la generación del ochenta. La diversión de la literatura, en Ingenieros, no es diversión de *gentlemen*, amable *causerie* entre-nos en el recinto del club. Es en cambio llamativa, como su atuendo de *flâneur*, y también, como ese atuendo, es excesiva, discordante. La literatura es apariencia visible: se manifiesta en gestos, en acción. La Syringa, sociedad literaria secreta que Ingenieros

²² Opinión que más tarde reitera convincentemente Juan P. Ramos en el homenaje a Ingenieros de la revista *Nosotros*: “En los doce tomos de los *Archivos* aparecen claramente las modalidades de lo que se podría llamar su arte de creador original. Los artículos tienen la libertad del ensayo subjetivo. Un caso da origen a una generalización más literaria que científica. Una crítica hace nacer una coordinación de principios unidos por un simple vínculo ocasional. Una frase sugiere complejas ensambladuras imprevistas con ideas más o menos congéneres. El autor en ellos está más cerca del artista que del pensador severamente lógico de un sistema” (Juan P. Ramos, “Ingenieros criminalista”, en *Nosotros*, vol. XIX, N° 199, diciembre 1925, p. 556).

²³ Aníbal Ponce, “Para una historia de Ingenieros”, ob. cit., p. 39.

supuestamente funda con Rubén Darío,²⁴ descontada por biógrafos y comentaristas como travesura de “niño grande”,²⁵ dista de ser travesura infantil y dista sobre todo de ser secreta. La Syringa practica la burla de la literatura a través de la literatura, se distingue por sus despiadadas fisgas de otros literatos, sus *titeos*. Para escandalizar, la Syringa necesita, sobre todo, visibilidad, y para ello, con la complicidad de la prensa, fomenta el chisme: “Todo Buenos Aires conocía su nombre y comentaba, entre curioso y escandalizado, sus sesiones esotéricas que, a fuer de secretas, alcanzaron la divulgación de una crónica parlamentaria”.²⁶ Payró, pródigo en su uso

²⁴ La fundación de la sociedad se describe siempre como empresa colaborativa. Extraña sin embargo que Darío, siempre atento a su gloria y nada reacio a atribuirse iniciativas, nunca hable específicamente de la Syringa, ni de su fundación, en sus textos autobiográficos. Habla, sí, del entusiasta grupo de jóvenes de Buenos Aires y menciona a Ingenieros, pero el relato de la fundación de La Syringa proviene de Ingenieros, no de Darío. Probablemente tenga razón en este caso Bagú: “En realidad, cumplía aquí el insigne nicaragüense una misión pasiva. Ingenieros era quien dirigía y hacía, llevando tras sí su grupo juvenil de amigos. Toda la Syringa era él. Se reunía cuando él la convocaba y su estrafalaria organización solo él podía imaginarla. [...] Darío era espectador sonriente y mudo de estas travesuras” (Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros* [1936], Buenos Aires, El Ateneo, 1953, p. 48). Los miembros más conspicuos de “esa asociación que urdió bromas resonantes en la Buenos Aires finisecular” son, además de Ingenieros y Darío, Becú, Díaz Romero, Pardo, Lugones, Llanos, Jaimés Freyre, Pagano, Ojeda y Nirenstein (Héctor Agosti, *Ingenieros, ciudadano de la juventud* [1945], Buenos Aires, Hemisferio, 1958, p. 13).

²⁵ Augusto Bunge, “Ingenieros, niño grande”, en *Nosotros*, vol. XIX, N° 199, diciembre de 1925, p. 489. Bonachonamente observa Eugenio Mario Barreda: “Sus poses y fumisterías no excedieron la edad de las expansiones alocadas. En aquellos tiempos todo se prestaba a la broma, la ciencia con su psiquiatría, la literatura con su decadentismo [...]” (Eugenio Mario Barreda, “José Ingenieros: Una entrevista y una carta”, en *Nosotros*, vol. XIX, N° 199, diciembre de 1925, p. 512).

²⁶ Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, ob. cit., p. 47.

clasista de la primera persona plural, ve los excesos de Ingenieros, tanto en el vestido como en la literatura, como resultado de su “ascendencia italiana meridional” y de su “evidente deseo de confundirse, de alearse íntimamente con nosotros –acabó por quitarse la *g* de *Ingegnerios*– y de ser tan *porteño* como el que más, adoptando y exagerando algunas de nuestras modalidades, y entre ellas la ligereza y el escepticismo espiritual y epigramático”.²⁷ Ingenieros sería, por lo tanto, un simulador más, que intenta “pasar” pero no pasa del todo, exponiéndose así a los peritajes de los “críticos criollos” y a su consiguiente desenmascaramiento. Pero la interpretación no convence. Ingenieros es demasiado inteligente y demasiado hábil para no saber que sus “levitas como sábanas” o sus ruidosas bromas de la *Syringa*, lejos de confundirlo íntimamente con un “nosotros” de vieja cepa criolla señalan en cambio, inevitablemente, su unicidad, su diferencia. Si simula, lo hace por partida doble: se simula simulando, posa a posar.²⁸

En ese contexto, no es casual el interés de Ingenieros por los seudónimos, él que observaba que “frecuentísimas son [...] las simulaciones de originalidad en la vida intelectual, los plagios; y las disimulaciones del autor: los seudónimos” (*S*, p. 221). En el índice onomástico de su “vida ejemplar” de Ingenieros, Bagú registra cinco seudónimos usados por él: Julio Barreda Lynch, Raúl H. Cisneros, Francisco Javier Estrada, Alberto L. Solari y Hermenio Simel.²⁹ De los cinco me detengo en el último (cronológicamente, el primero): es el nombre

²⁷ Roberto J. Payró, “Recuerdos”, ob. cit., p. 470.

²⁸ Para una inteligente y muy estimulante lectura de la simulación y el titeo en Ingenieros, véase Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

²⁹ Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, ob. cit., p. 254.

de poeta con que Ingenieros firma sus versos decadentes en épocas de la Syringa y “cuya presencia corpórea se esforzaron muchos en descubrir”.³⁰ Truco autopublicitario (como lo serían más tarde ese Barreda Lynch que escribe artículos sobre el propio Ingenieros, o ese Alberto Solari que le hace una entrevista), Hermenio Simel –no solo poeta sino presunto autor de una *Apología de la risa* que cita Ingenieros en *La simulación en la lucha por la vida*–³¹ tiene connotaciones más ricas. Si se piensa que Ingenieros y los syringos inventan un verbo, *lhemisar* o *lemisar*, como homenaje a Lémice Terrieux, célebre simulador francés, y que emplean la expresión “lemisar (o hacer) un lemís” para referirse a los titeos o habituales *performances* con que victimizan a los incautos, se apreciarán las múltiples reverberaciones de Simel. Lemís/Simel, Simel/Símil: Hermenio Simel, hermano Lemís: réplica en el espejo, fraterno simulador.³²

³⁰ *Ibíd.*, p. 66.

³¹ Refiriéndose al simulador fumista, cuyo objetivo es la simulación misma, observa Ingenieros que “la base fisiológica de este tipo suele ser una exuberante salud física, moral e intelectual”. Y añade: “La risa, como fenómeno psicológico –no como expresión mímica, que puede ser inconsciente y muequear sobre el rostro de los idiotas– es un privilegio de la salud y de la superioridad intelectual como lo demostró Hermenio Simel en su *Apología de la risa* (*La simulación en la lucha por la vida*, ob. cit., p. 230). El texto de Hermenio Simel será incorporado más tarde a las *Crónicas de viaje* de Ingenieros.

³² Habla Ingenieros del simulador francés en *La simulación en la lucha por la vida*: “Lémice Terrieux –nombre que suena Le Mystérieux: el misterioso– es un distinguido escritor francés, colaborador de revistas literarias ultramodernas. Este fisgón simuló, durante muchos años, una serie de inventos y sucesos que descansaban sobre un absurdo, disimulando siempre tras apariencias lógicas; la prensa, las sociedades científicas y el mismo gobierno les prestaron su atención, estudiándolos detenidamente. Llegó, según refieren las crónicas, a engañar a la misma Academia de Ciencias” (*S*, p. 231). La conexión entre simulación, literatura y ciencia, tan notablemente próxima a la que practica el propio Ingenieros, confirma el seudónimo.

En el plano institucional, Ingenieros ve la literatura como excedente, como lo que está más allá de la ciencia, que es la disciplina “seria”, y se complace en su exceso y descontrol. En un plano personal, la describe como una meta inalcanzable que lo trabaja con la insistencia del deseo nunca satisfecho. Desde París, escribe a Payró y a sus amigos literarios:

Yo, a pesar mío, nunca fui bohemio. Animal de labor e hijo de familia, por necesidad y por costumbre mis horas de café y mis noches de vagancia fueron contadas. Pero tenían ustedes un secreto imán, un irresistible tentáculo que me asía el corazón aun cuando me era imposible compartir las horas frágiles y las noches inquietas; siempre estaba mi espíritu junto a ustedes como un eco o una sombra; eco para los que me daban su cariño, sombra para los que me tejían la telaraña de su envidia. Y cuando yo podía robarme una noche o una hora, corría entre ustedes y estaba al unísono, como el más consuetudinario. Los tenía dentro de mí, en lo más mío de mí.³³

En ese carácter permanentemente suplementario que adjudica Ingenieros a la literatura reside, justamente, su fuerza, su “secreto imán”, su “irresistible tentáculo”: justamente porque está de más, cargándose de lo que en la ciencia “no cabe”, comprometiendo la autosuficiencia de esa ciencia, cuestionando sus límites, persiste en él como “lo más mío de mí” y marca, inevitablemente, toda su labor.

³³ Roberto J. Payró, “Recuerdos”, ob. cit., p. 475.

LA LITERATURA DE/EN EL DIAGNÓSTICO

Para un hombre de su cultura y de su talento,
la patología mental debía tener y la tuvo, por fortuna,
la sugestión de un hechizo.

ANÍBAL PONCE, "Para una historia de Ingenieros"

Era notorio que inventaba casos clínicos
cuando los necesitaba.

MANUEL GÁLVEZ,
"La verdadera historia de José Ingenieros"

Cuenta Sergio Bagú cómo un prestigioso colaborador de los *Archivos de psiquiatría y criminología* leyó un día con asombro en un artículo suyo en el que exponía un caso clínico, un insólito corolario que alguien había añadido: "Y murió como debía morir, como Margarita Gautier".³⁴ El agregado, la pirueta literaria al final de un texto científico, era obra desde luego de Ingenieros, director de la revista, quien no tenía reparo en modificar y añadir lo suyo a los textos que se le sometían. Que "lo suyo", casi a manera de firma, fuera una marca literaria tiene obvio interés. El episodio resume simbólicamente la función a la vez excesiva y lúdica que Ingenieros reclama para la literatura, solo que esta vez la literatura aparece claramente dentro de la ciencia y no a su vera.

³⁴ Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, ob. cit., p. 76.

He propuesto que el locus por excelencia del diagnóstico de Ingenieros es la intersección (de discursos, de disciplinas, de funciones) y no el recinto cerrado del hospital psiquiátrico. Es hora sin embargo de mirar más de cerca ese recinto psiquiátrico y examinar su supuesta clausura, pensarlo no solo como lugar de encierro sino también como lugar de circulación. El mismo Ingenieros evoca el Instituto Frenopático dirigido por Ramos Mejía como lugar de festivo intercambio: en los primeros años siempre almuerza con el director y uno o dos “locos tranquilos” a quienes Ramos Mejía “incitaba a intervenir en nuestras conversaciones” y “nos encantábamos como niños grandes oyéndolos disputar arrevesadamente sobre problemas oscuros”.³⁵

En años subsiguientes, esos almuerzos se transforman en verdaderos acontecimientos sociales y literarios, “ágapes de intelectuales y mundanos” en los que Lugones y Florencio Sánchez se codean con Juárez Celman y Julián Martínez, almuerzos que se convierten “en número obligado para los intelectuales y conferencistas europeos que vinieron al país”.³⁶ Otra mezcla notable puede observarse en el Departamento Nacional de Higiene, del que también fue director Ramos Mejía, y que frecuenta asiduamente Ingenieros cuando estudia enfermedades nerviosas. La biblioteca del Departamento está a cargo de Eugenio Díaz Romero, director de una de las revistas más importantes del modernismo, *El Mercurio de América*, y de Carlos Ibarguren: “era rica en obras de todo contenido y en [su] sala de lectura, amplia y cómoda, recortábase a diario la silueta inconfundible de Rubén Darío, reclinada durante horas ante un libro abierto”.³⁷ Las anécdotas

³⁵ Citado en *ibíd.*, p. 72.

³⁶ *Ibíd.*, p. 72.

³⁷ *Ibíd.*, p. 56.

son, creo, elocuentes. La intersección de disciplinas y discursos en la que Ingenieros elabora sus diagnósticos, intersección en la que la literatura desempeña un papel preponderante, se encuentra *ya* dentro de la institución psiquiátrica misma, donde se dan cita no solo los facultativos sino los escritores.

Quiero volver por un momento a las supuestamente jocosas travesuras de la Syringa y detenerme en las tácticas del "lemís" o titeo. Cito un ejemplo que da Gálvez: "Recientemente, en una zapatería de la calle Rivadavia, habían iniciado a media noche a un literatoide venido de las provincias. La prueba del aire³⁸ había consistido en llevarle por la calle, desnudo y con los ojos vendados, y dejarlo tiritando de frío. Un vigilante, creyendo que estaba loco, lo quiso llevar a la comisaría".³⁹ A este titeo de rutina, contrapongo otro, más complejo:

Consistió en hacerle creer a un plumífero de tierra adentro venido a la capital que su producción era genial. Sucesivos banquetes, rimbombantes elogios pronunciados por imaginarias "personalidades" que presidían la mesa, estruendosos aplausos que recibía la lectura de sus trabajos, sumado todo ello a las noticias cómplices que los periodistas de "La Syringa" deslizaban en los diarios, recortes que sin duda el infeliz mandaba a su terruño como prueba de sus triunfos, envanecieron al "candidato".

Luego vino lo otro, lo cruel: el silencio, el vacío y, por fin, la revelación brutal. Es notorio que el hombre (tuviera de antes o no un fondo neurótico) debió ser internado.⁴⁰

³⁸ Se sometía a los iniciados a pruebas por aire, fuego, agua y tierra.

³⁹ Manuel Gálvez, *El mal metafísico*, ob. cit., p. 65.

⁴⁰ Sergio Chiáppori, "José Ingenieros: Literatura y 'titeo'", en *Trincheras de la vida*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 79.

Manuel Ugarte, quien da una versión mucho más detallada y patética del caso en *Escritores iberoamericanos de 1900*, añade una frase elocuente: "La revelación brutal precipitó el desmoronamiento. En el naufragio de su mundo ficticio, perdió el burlado la poca razón que le quedaba".⁴¹ Retengo la frase, con la consabida metáfora de la caída en la locura, por su parecido desasosegante con otra frase, escrita por el propio Ingenieros, en defensa del titeo: "no le guía [al titeador] el propósito malsano de perjudicar a las víctimas de la simulación: solo busca el deleite de precipitar a otros espíritus en los despeñaderos de sus ficciones" (S, p. 230; subrayado mío). Las semejanzas entre las dos frases son tan sobrecogedoras como las diferencias. Así, donde Ugarte registra el *trauma* del burlado al desmoronarse en la locura, Ingenieros señala el *deleite* del burlador en precipitar al burlado en la ficción, específicamente en sus ficciones, las que le tiene preparadas.

Hay un evidente elemento sádico en este ejemplo, sadismo que los comentaradores de Ingenieros procuran, en general, disminuir.⁴² Así Bunge, con ambigua simpatía no exenta de prejuicio clasista, aclara:

Sus travesuras no eran nunca malignas. Eran desahogos de un pillete de la calle excepcionalmente ocurrente y excepcionalmente "sinvergüenza". Le conozco pocas, porque cuando nos encontrábamos era casi siempre por alguna razón de trabajo, y no me gustaba su modo de divertirse ni la compañía que elegía

⁴¹ Manuel Ugarte, *Escritores iberoamericanos de 1900*, Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1943, p. 146.

⁴² No así sus críticos: Ramón Doll, cuyo nacionalismo xenofóbico es conocido, lo califica de "napolitano fumista y corrosivo" y de "dañino destructor de todos los anhelos generosos". *Acerca de una política nacional*, Buenos Aires, Difusión, 1939, p. 78.

para ello. Pero en todas las que le he visto, me parecía ver saltar dentro de Ingenieros a algún *lazzarone* haciéndole una mala jugada a algún empacado hidalgo español.⁴³

El esquema del titeo es siempre el mismo. Se identifica a un candidato cuya credulidad es obvia y a quien se percibe, por alguna razón, como diferente. Esa diferencia se lee como debilidad: es provinciano; o es extranjero; o es socialmente inferior.⁴⁴ Se lo sugestiona, “precipitándolo” en los “despeñaderos” de una ficción en la que suelen colaborar cómplices del titeador: una ficción en la que el individuo cree (o cae) para “deleite” de los que se burlan y en la que logra pasajera y patética identidad (como el poeta provinciano que se cree gran poeta gracias a los festejos de la Syringa). Luego se desengaña a la víctima del titeo, con frecuente recurso al ridículo (por ejemplo, el poeta a quien se “inicia” y se abandona desnudo en la calle), desengaño que confirma la superioridad del titeador y la inferioridad de su víctima. En el primer ejemplo citado, al titeado desengañado se lo cree loco; en el segundo, el titeado desengañado efectivamente pierde la razón.

Someramente, es ese el esquema del titeo. Si no me equivoco, coincide casi puntualmente con la “terapia” de varios casos clínicos descritos por Ingenieros. Por ejemplo,

⁴³ Augusto Bunge, “Ingenieros, niño grande”, ob. cit., p. 489. Al escribir estas líneas, acaso no recuerde Bunge, en su afán de distanciarse del titeo, una juvenil y sádica colaboración suya con Ingenieros: “Con Augusto Bunge, convencieron a un enfermo imaginario [de] que padecía de reumatismo y el infeliz salió cojeando de la consulta” (Sergio Bagú, *Vida ejemplar de José Ingenieros*, ob. cit., p. 47).

⁴⁴ El provinciano como “el afuera de la cultura” y sujeto de titeo ya está en *Juvenilia* de Cané, tan agudamente analizada por Josefina Ludmer. Véase su introducción a Miguel Cané, *Juvenilia y otras páginas argentinas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Col. Austral, 1993, pp. 9-37.

la *Observación V. - Delirio parcial, determinado por sugestión*, cuya sintomatología y cura describe Ingenieros en *La simulación de la locura*, y que cito necesariamente *in extenso*:

Joven de origen incierto; cree haber nacido en Montevideo. Tuvo adolescencia accidentada, viviendo, por fuerza, vida bohemia. Como resultante de ella tiene preocupaciones de índole literaria, no careciendo de alguna inteligencia y cultura.

A principios de 1898, deseando conocer algunas personalidades literarias de Buenos Aires, llegó a ser presentado al poeta Rubén Darío. Manifestó ser nuevo en la ciudad: le narró sus aventuras de adolescente, exagerádaslas en forma novelesca. Sorprendido Darío por la nebulosa fantasía del joven y por su aspecto neuropático, nos invitó a conocerle, considerando que podría ser "caso" para observaciones psico-patológicas. Acordamos sugerirle algunas ideas novelescas e inverosímiles relacionadas con su propia persona, para estudiar su susceptibilidad a la sugestión.

De común acuerdo escogimos lo siguiente. Hace algunos años publicose en Francia un libro interesante y original, titulado *Chants de Maldoror*, cuya paternidad se atribuyó a un conde de Lautréamont, que se decía fallecido en un hospicio de alienados en Bélgica. Como se dudara fuese otra la paternidad legítima del libro, el escritor Léon Bloy publicó diversos datos sobre el supuesto autor, afirmando que había nacido en Montevideo, siendo hijo de un excónsul de Francia en esa ciudad. Sin embargo, algunas investigaciones practicadas al respecto no confirmaron jamás la especie fraguada en el *Mercure de France*.

Con ese precedente, Rubén Darío hizo observar al joven psicópata su parecido físico con el conde de Lautréamont, de quien Bloy había publicado un retrato. Le manifestó, también, la sospecha de que, por algún embrollo de familia, ambos debían ser hermanos.

Halagado por la perspectiva de una fraternidad que consideraba muy honrosa, e insistentemente sugestionado por nuestras discretas insinuaciones, el joven admitió la posibilidad del hecho, luego lo creyó probable, más tarde real, y, por fin, ostentó como un título su condición de hermano natural del imaginario conde de Lautréamont.

Esta idea delirante comenzó a sistematizarse en su cerebro y llegó hasta hacerle inventar la siguiente explicación. Recordaba haber visto, en la infancia, que su madre recibía visitas demasiado íntimas de un señor muy rico, francés, sumamente parecido a su pretendido hermano y a él mismo; ese hombre debía ser, sin duda, el cónsul francés a quien se suponía padre de ambos. Las relaciones de su madre con ese señor eran anteriores a su nacimiento; este hecho había sido, precisamente, la causa de que su padre y su madre vivieran separados. Él debía ser, pues, hijo natural del cónsul francés y hermano del conde de Lautréamont por parte de padre.

Sin insistir sobre cierta anomalía moral necesaria para urdir semejante novela, poniendo en juego la virtud de su propia madre, diremos que semejante delirio valió al sujeto algunas bur-las, cada vez menos discretas.

Comprendiéndolo así, convinimos con Rubén Darío en la necesidad de desugestionarlo; le hicimos con mucha dificultad reconstruir el proceso de autosugestión por que había pasado desde cuando le indujimos esa idea delirante, y el enfermo curó, gracias, en parte, a la sabia terapéutica del ridículo. Han transcurrido varios años y no ha vuelto a presentar síntomas de ese delirio inducido por sugestión.⁴⁵

⁴⁵ José Ingenieros, *La simulación de la locura*, ob. cit., pp. 32-34. Hasta donde he podido averiguar, el joven poeta uruguayo de este caso es Álvaro Armando Vasseur. Me lleva a esta conjetura un virulento texto de Roberto de las Carreras: "Armandito Vasseur, una síntesis de tilinguería, un tonto

El título que da Ingenieros a este caso clínico, *Delirio parcial, determinado por sugestión*, llama la atención por la ambigüedad del verbo “determinar”, sujeto a una doble y diversa lectura: 1) a través de la sugestión, se determina que es un delirio parcial; pero 2) también el delirio es determinado (es causado) por la sugestión. De hecho funciona de las dos maneras, como tan a menudo lo hacen los diagnósticos de fin de siglo. En un espectacular juego de poder, el médico, “dueño de la enfermedad”, la produce para luego dominarla y reprimirla.

Antes de entrar en las particularidades de esta “enfermedad” con su consiguiente “cura”, es interesante notar aquí que el médico no trabaja solo su diagnóstico. Con la ciencia colabora, de pleno, la literatura.⁴⁶ El científico Ingenieros reconoce en el literato Darío (y esta colaboración resulta mucho más fecunda que la presunta fundación entre los dos de la Syringa)

célebre, un arquetipo de la estulticia, un ingenuo, un pobrecito hablador, un *bebé* literario, un *biscuit*, un paraninfo, un alienado inferior, ‘un vate’, un guaranguito de extramuros, un palurdo, autor de estafas, un mandria, un exdespachante de un almacén de bebidas de la calle Agraciada, que ha pretendido echarla de bastardo adulterino fingiéndose hijo del vizconde de Lautremont [*sic*] y acusando a su madre de un delito que se halla fuera de la jurisdicción de las villanas; [...] secretario *caffien* [*sic*] de Payró, camarero de Rubén Darío, cuyo ridículo en Buenos Aires corre de mano en mano y es tan familiar como cualquier monumento público; Armandito Vasseur, ha tenido la inconsciente osadía de provocarme” (Roberto de las Carreras, “Personal”, en Arturo Sergio Visca (comp.), *Antología de poetas modernistas menores*, Montevideo, Colección de clásicos uruguayos, 1971, pp. 29-31). Por su parte, en un poema autobiográfico titulado “Pts” [*sic*], Vasseur alude a esa época. “Era cuando ‘La Syringa’ iniciaba/ su ‘do-re-mi’”, escribe, y se refiere a su fundador como “el brujo Ingenieros” (Álvaro Armando Vasseur, *El vino de la sombra*, Madrid, Editorial América, s.f., pp. 144,146).

⁴⁶ Para una teoría de la colaboración masculina, cuyas proyecciones superan los límites de este texto pero merecen ser exploradas en conexión con Ingenieros, véase Wayne Koestenbaum, *Double Talk: The Erotics of Male Collaboration*, Nueva York y Londres, Routledge, 1989.

a un “amigo de observar anomalías y rarezas”. Desde la literatura, Darío, como facultativo *sui generis*, detecta síntomas: reconoce el *aspecto neuropático* del joven, su predisposición a constituir un “caso” clínico (como se reconoce la predisposición de un candidato al titeo). Y, “de común acuerdo”, como tal lo constituyen: Ingenieros y Darío patologizan al individuo, transformándolo en caso de estudio y sujeto de experimentación. (Hay un deslizamiento significativo, en los primeros párrafos, del plural mayestático –Darío “nos invitó”– al plural real de la colaboración: “acordamos”; “de común acuerdo, escogimos”). A partir de un momento de “sospecha” fecunda (el término aparece a menudo en Ingenieros), nace la lectura de la patología y su tratamiento, o para usar un término de Ingenieros, su “encarrilamiento”.⁴⁷ El borroso joven del comienzo, “de origen incierto”, ya se ha vuelto, en el cuarto párrafo, un “joven psicópata”, y termina siendo, en el párrafo final, un “enfermo” que se “cura” gracias a una “sabia terapia”.

En realidad, la “enfermedad” del sujeto y su “cura” no se producen, como en otros casos observados por Ingenieros, en la institución hospitalaria: concretamente, no hay en este caso hospital ni asilo. Pero esto no impide que Ingenieros lo llame una “historia clínica” y lo incluya en su tesis doctoral, dándole así validez institucional. Además, notablemente, no es el “enfermo” quien acude a sus diagnosticadores sino ellos quienes acuden a él (como el titeador al titeado), literalmente atrápidolo (despeñándolo) en un relato. Son Ingenieros y Darío

⁴⁷ Describe Ingenieros cómo llega a un diagnóstico: “Después de dos o tres horas [...], apenas llegamos a sospechar, por alguna frase, que el sujeto fuera un perseguido con ideas de grandeza. El médico que lo asistía nos comunicó antecedentes que confirmaban nuestra sospecha. Repetimos muchísimas veces su examen; pudimos confirmar plenamente su diagnóstico, *pues de antemano encarrilábamos en ese sentido nuestros sondeos psicológicos* (José Ingenieros, *La simulación de la locura*, ob. cit., p. 66; subrayado mío).

quienes, “de común acuerdo”, crean ese espacio clínico en la literatura (o crean ese espacio literario en la clínica) donde “enferman” al sujeto exagerando sus síntomas para luego “curarlo”.

El recurso a Lautréamont para armar la ficción a la vez patologizante y terapéutica es importante en más de un plano. Baste recordar el lugar que ocupaba Lautréamont en Darío, el perfil particularmente sensacionalista que de él traza en *Los raros*, libro de Darío que también es, a su manera, una colección de “casos”.⁴⁸ Allí recalca Darío el misterio de Lautréamont, “infeliz y sublime montevideano, cuya obra me tocó hacer conocer a América”, y cuyo origen –como el de su “paciente” uruguayo– declaraba incierto: “Su nombre verdadero se ignora”; “de la vida del autor nada se sabe”. Baratamente provocador, aquel ensayo de Darío tentaba además al lector con la promesa de una lectura peligrosa, seductoramente enfermiza: “No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo”.⁴⁹

En su “tratamiento”, Ingenieros y Darío cuentan hábilmente con los ecos del texto de *Los raros* en el “paciente” a quien tratan. Cuentan además, en este ejercicio de titeo “científico”, con un poder innegable: la doble autoridad, clínica y literaria, que hacen pesar sobre el sujeto. Aspirante a escritor, admirador de Darío, el joven es presa fácil, patética: “halagado por la expectativa de una identidad que consideraba muy

⁴⁸ Darío justifica su elección de Rachilde y de Lautréamont, como raros, en términos clínicos: “Casos teratológicos, lo que se quiera, pero únicos y muy tentadores para el psicólogo y para el poeta. No son los raros presentados como modelos [...] porque lo raro es lo contrario de lo normal” (Rubén Darío, “Los colores del estandarte”, en *Obras completas* 4, Madrid, Afrodísio Aguado, 1955, p. 880).

⁴⁹ Rubén Darío, “El conde de Lautréamont”, en *Los raros, Obras completas* 2, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, pp. 435, 442 y 436.

honrosa [...] ostentó como un título su condición de hermano natural del imaginario conde de Lautréamont". La identidad es honrosa porque así lo ha determinado el maestro.

La simulación, aquí, proviene de los diagnosticadores y solo en segunda instancia es adoptada por el sujeto. Ingenieros califica este caso de *locura experimental*, y lo clasifica entre "las sugerencias que parten de sujetos normales y son efectuadas sobre degenerados predispuestos a la locura".⁵⁰ Los particulares del caso comprometen considerablemente la estabilidad de estas categorías, sobre todo la de "normalidad". El experimento se basa, en realidad, en una doble superchería, lo cual lo vuelve tanto más cruel: la identidad que cree descubrirse el sujeto, la novela familiar en la que se reconoce, tiene por origen un autor, "Lautréamont", de quien muy poco se sabe, al punto de que el propio Ingenieros (víctima sin saberlo de su propia trampa) parece dudar de su existencia: "el imaginario conde de Lautréamont", escribe, reduciéndolo ya a la simulación (no es conde) o a la nada (no existe). O sea que para curar al paciente le impone la simulación de lo que ya, para él, es o bien simulado o bien inexistente.

Teniendo en cuenta la conciencia que tienen los experimentadores de la naturaleza "novelesca e inverosímil" del relato propuesto, resulta tanto más notable el enjuiciamiento del paciente en términos morales. Cuando el paciente se deja convencer, acepta el relato y comienza a fabular recuerdos adicionales (las visitas del cónsul francés a la madre) con el fin de naturalizarlo, es decir, de reconocerlo, Ingenieros lo condena por "cierta anomalía moral necesaria para urdir semejante novela, poniendo en juego la virtud de su propia madre" (S, p. 33).

Como el episodio del poeta provinciano titeado por la Syringa, este titeo clínico termina en el desengaño. Pero a

⁵⁰ José Ingenieros, *La simulación de la locura*, ob. cit., p. 31.

diferencia de aquel, no culmina en locura sino, supuestamente, en cura. Lo que impresiona al lector moderno –que el desengaño terapéutico se efectúe “con mucha dificultad”; que el único medio de des-sugestionar al sujeto sea el brutal y efectivo recurso a la vergüenza y a “la sabia terapia del ridículo”– no inmuta a Ingenieros. Al cierre del caso se ha logrado una “cura” a expensas del sujeto, proponiéndole una identidad a través de la literatura para luego quitársela.

“Una mal disimulada esclavitud oprime a los médicos intelectuales –escribe Ingenieros–. La opinión pública tiende a estrechar su horizonte mental, desdeñando a los que para distraerse del tedio de las clínicas buscan inocente pasatiempo en las ciencias sociales o en las letras ‘puras’”.⁵¹ El caso comentado discute esta escisión jerárquica, muestra a qué usos perversamente efectivos se destina la literatura dentro de la clínica en un fin de siglo que patologiza, a la vez, su literatura.

⁵¹ José Ingenieros, *La psicopatología en el arte* (1903), Buenos Aires, Losada, 1961, p. 59.