

Ante el “hombre nuevo”: dandismo y monstruosidad en *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez

Martín Gaspar*
Bryn Mawr College

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-11-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 21-02-2019

Resumen

Ambientada en el Renacimiento italiano, con un sádico aristócrata como protagonista y recargada de oscuras referencias a la alta cultura, *Bomarzo* (1962) parece incompatible con los urgentes asuntos de la política latinoamericana que asoman en las novelas del *boom*. Sin embargo, leída desde el género y los estudios de la discapacidad, la novela ostensiblemente remota y conservadora de Manuel Mujica Lainez dialoga oblicuamente con sus contemporáneas. Este ensayo indaga las maneras en que *Bomarzo* responde a una serie de preocupaciones que circulaban por la literatura de la época: la “creación de conciencia”, los mecanismos del poder imperialista y, en particular, la renovación de modelos de masculinidad. En definitiva, este ensayo propone que, insospechadamente, el protagonista dandy y queer, físicamente “monstruoso” de la novela, revela eficaz las crueldades del sistema imperialista que pareciera celebrar.

Palabras claves

Bomarzo; monstruosidad; hombre nuevo; novelas del boom; dandismo

Before the "new man": dandyism and monstrosity in Manuel Mujica Lainez's *Bomarzo*

Abstract

Set in the Italian Renaissance, with a sadic nobleman as protagonist, and bedizened with obscure references to high culture, *Bomarzo* (1962) seems incompatible with the urgent Latin American political matters that haunt the *boom* novels of the time. Read through the lens of gender and disability studies, however, Manuel Mujica Lainez's ostensibly remote and conservative fiction addresses preoccupations that are not dissimilar to the

ones that preoccupied contemporary fictions. This article explores how *Bomarzo* delves into a series of topics that characterized the literature of the sixties—“consciousness raising,” imperialist power structures and, especially, the renewal of models of masculinity. Paradoxically, the queer dandy, physically “monstrous” protagonist of the novel enables an effective critique of the cruelty of the imperialist system that it seems to celebrate.

Keywords

Bomarzo; monstrosity; the new man; boom novels; dandyism

En 1962, dos escritores latinoamericanos que obtendrían el Premio Nobel sacaron a la luz tempranas novelas ambiciosas y experimentales, en las que la conducta masculina se orienta por la violencia y la voluntad de poder: *La ciudad y los perros* (Vargas Llosa) y *En mala hora* (García Márquez). La primera está ambientada en una escuela de cadetes, un espacio homosocial opresivo en el que los más rudos asumen el poder y controlan al resto. La segunda, en un pueblito donde el dictador local persigue a sus enemigos pretendiendo combatir engaños extramaritales. Una tercera novela publicada ese año, *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, cuenta la historia del siglo xx mexicano desde el punto de vista de un implacable y egocéntrico magnate en su lecho de muerte. Con estas tres novelas —y *Rayuela*, de Cortázar (1963)— nace el *boom*.¹ Eran estos tiempos revisionistas, en que se percibía que la historia, la política y la masculinidad estaban entrando en crisis.

Durante los años sesenta, un objetivo central de la izquierda era “crear conciencia” sobre los males del sistema.² Y estas novelas, deliberadamente o no denunciatorias, se alineaban con ese fin. Un hombre como el descrito en esos relatos, que se deleitaba con la opresión, el poder y la satisfacción egoísta era un “hombre viejo”. La Historia, según la Revolución, quedaría en manos del “hombre nuevo” (moral, abnegado, sano e incontaminado de vicios) que habría de pelear desde la vanguardia contra el imperialismo con ojos abiertos, generosidad, virilidad y un arma.³ Para esta causa sólo servían

¹ El premio Seix-Barral obtenido por *La ciudad y los perros* en 1962 (la novela saldría publicada el año siguiente) suele ser considerado como un punto de partida del fenómeno del *boom*. El trío de novelas de Fuentes, García Márquez (*En mala hora* era su tercera novela) y Cortázar, los otros integrantes del “cuarteto” (o “quinteto” si incluimos a José Donoso) participa de este origen. Donoso ubica el inicio algo después, “en aquella aparatosa fiesta de Carlos Fuentes en 1965” (Donoso 1983: 114).

² El sintagma “crear conciencia” reaparece en muchas proclamas de Fidel Castro y del Che Guevara. Que la vanguardia está destinada a educar al proletariado es una certeza que podemos rastrear hasta el temprano Lenin, quien en 1902 escribió: “la conciencia socialista es algo introducido desde afuera en la lucha de clases del proletariado y no algo que surgió espontáneamente de ella” (174).

³ La figura del “hombre nuevo que va naciendo” aparece en la célebre carta que el Che Guevara dirigió al editor del semanario *Marcha* en marzo de 1965, publicada con el título “El socialismo y el hombre en Cuba”.

los hombres “de verdad”: la Revolución entendía a la masculinidad en contraposición con los hombres “débiles” y “afeminados” —algo que se puede ver institucionalmente en la persecución sistemática de la homosexualidad y performativamente en las largas barbas patriarcales de sus líderes.⁴ Los hombres nuevos eran necesarios para liberar la región de instituciones retratadas en las novelas de Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez y Donoso —una oligarquía cipaya, un ejército tiránico y opresivo, un sistema caudillista corrupto—, controladas por “hombres viejos” y su vieja inmoralidad.

En 1962 se publica otra novela experimental, ajena al *boom*: *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez —un escritor cuya sexualidad (queer), orientación de clase (aristocrática), edad (tenía más de cincuenta) e ideas políticas (conservadoras) lo ubicaban en las antípodas de la Revolución. El héroe de esta extensa novela ambientada en la Italia renacentista del siglo xvi era de lo más viejo entre los hombres viejos representados en las novelas del *boom*: Pier Francesco Orsini, Duque de Bomarzo, representado como un aristócrata deforme, bisexual, dueño de esclavos, que se hizo famoso por ordenar esculpir monstruos y figuras mitológicas en las enormes rocas de su jardín. La novela de Mujica Lainez es experimental en un aspecto significativo: en ella el narrador, el personaje principal y el autor (quien visitó Bomarzo por primera vez en 1958) se presentan como la misma persona. Hacia el final de la novela, cuando el Duque está a punto de morir para ingresar en la inmortalidad y resurgir como autor de la novela misma, leemos:

Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde [...] de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas. En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio, [...] rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí. (606)⁵

⁴ La *performance* de la masculinidad es particularmente evidente en la figura del Che, que a su vez generó una “fraternidad” entre los revolucionarios (Sorensen 15-53). La homofobia institucionalizada de la “revolución de los barbudos” se manifestó en redadas como, en 1962, la “noche de las tres p” (dirigidas a “prostitutas, proxenetas y pájaros [gays]”), que enviaban a homosexuales a campos de trabajo. Según Rich y Arguelles, “los líderes revolucionarios atacaron los males del vicio capitalista—entre los que ubicaban a la homosexualidad. Las exigencias del puritanismo revolucionario no dejó espacio para las prácticas homosexuales [...] La emigración comenzó inmediatamente” (688, mi traducción). En una entrevista de 1965, Fidel Castro declaró: “Nunca hemos creído que un homosexual pueda personificar las condiciones y requisitos de conducta que nos permita considerarlo un verdadero revolucionario, un verdadero comunista. Una desviación de esa naturaleza choca con el concepto que tenemos de lo que debe ser un militante comunista” (cit. en Zayas).

⁵ Jorge Cruz afirma lo siguiente sobre el proceso de escritura de *Bomarzo*: “A medida que escribe la novela se afirma la sensación experimentada al entrar por primera vez al mágico parque: la de volver a un sitio conocido. Entre bromas y veras sugiere la impresión de que una vida anterior (una idea heterodoxa) él ha sido el Duque de Bomarzo, y de tal modo siente mezcladas sus existencias, la suya actual y la del noble renacentista, que el libro va adquiriendo una intensidad autobiográfica” (124).

Narrada en primera persona, como una suerte de autobiografía, es un relato cargado de anacronismos como referencias a Sigmund Freud, Adolf Hitler, Salvador Dalí, Toulouse Lautrec, la Buenos Aires de mediados de mediados del siglo xx, el psicoanálisis y el comunismo. Anacronismos que, en sí, sugieren la muy conservadora noción de que las luchas, pasiones y conflictos son transhistóricos y exceden la acción política. El dueño de la primera persona en “mi historia” es el Duque y el narrador y el novelista. Acaso el siglo xvi continúe vigente; acaso el siglo xx ya existía hace cuatro siglos.

La metempsícosis de Pier Francesco (nacido en 1512) en Mujica Lainez (nacido en 1910), el duque toscano reencarnado en el porteño de aires aristocráticos, puede ser leída como una fantasía compensatoria de la falta de nobleza y de “europeidad”. Mujica Lainez —“emparentado con la élite por sus apellidos pero no por su posición económica”, señala Alejandra Laera (9)— cultivó asiduamente la imagen del dandi, con anillos ostentosos, chalecos ornamentados, monóculo y colecciones de objetos exóticos.⁶ Era alguien que lamentaba que Argentina estuviera “¡tan lejos de todo!” (es decir de Europa) y que a Buenos Aires le faltaran los mitos que engalanaban las grandes ciudades europeas.⁷ Para la izquierda argentina de los años sesenta, Mujica Lainez era un exponente de la oligarquía vendepatria y sus hombres viejos.⁸ Él, por su parte, ocupó un cargo en el gobierno militar que destituyó al peronismo en 1955, proclamaba un linaje patricio y expresaba ideas inequívocamente conservadoras.

Situada de este modo, esta novela en la que el autor se inscribe a sí mismo como una reencarnación ficcional de un noble del siglo xvi es perfectamente reaccionaria. Y sin embargo hay algo que no encaja. El Renacimiento que describe no es particularmente esplendoroso sino más bien epigonal, tardío—“un adiós nostálgico a la edad [la de Ariosto] en que la realidad y la fantasía eran inseparables” (325). Ostensiblemente nostálgica de un orden de desembozada desigualdad y grandes logros artísticos, la novela sin embargo retrata al Renacimiento (el Renacimiento del siglo xvi precursor del imperialismo del siglo xx) como un tiempo complejo, en que reinaban tanto las bellas artes como los oscuros instintos y la crueldad.⁹ La novela contiene demasiadas señales que la hacen incómoda como celebración añorante de otras eras y latitudes. Y entre estas señales, la más importante es la del cuerpo mismo del protagonista.

⁶ Esta imagen puede verse en varias fotografías de Sara Facio y Gisele Freund y en un dibujo que de él hizo Silvina Ocampo en 1972 (reproducido en Vásquez: 138). Esta imagen perduraría en el imaginario popular, dejándolo emparentado estrechamente con la clase privilegiada.

⁷ “Lo que quise hacer, cuando escribí *Misteriosa Buenos Aires*,” le comenta a Vásquez en referencia a su libro de 1950, “es darle a esta ciudad mía mitos que la comunicaran con las grandes ciudades del mundo, que la vincularan con las grandes civilizaciones, porque ésta, no nos engañemos, era una aldea perdida en el extremo de América” (64).

⁸ En el documental *La hora de los hornos* aparece un fragmento fílmico en el que el autor se lamenta: “¡Es que Argentina queda tan lejos!” Mujica Lainez encarna, en esa obra, la aristocracia que admira el imperio mientras explota y oprime a los latinoamericanos.

⁹ “[E]l argentino quisiera haber vivido en el mundo de ambos, [el duque y Ariosto,] exquisito y perverso”, afirma María del Milagro Caballero (497).

Bomarzo se aproxima al mundo renacentista modificando el cuerpo del Duque histórico, inscribiéndole una deformidad en torno a la que gira toda la novela. Los investigadores han logrado bosquejar un perfil aproximado del Duque mediante su correspondencia: era un *bon vivant* con un particular aprecio por las manzanas que sufría de una ligera desviación de la columna.¹⁰ Mujica Lainez lo concibió como un ser atormentado, obsesionado por la estética y el estilo, y convirtió su característica física en un elemento fundamental de su vida: “Quienes han escrito sobre mí, con áulica retórica,” leemos, “silenciaron esos defectos prudentemente. Si los detallo es porque ellos contribuyen a explicar mi carácter y porque se trata de algo para mí esencialísimo” (19). La deformidad de Pier Francesco es omnipresente en *Bomarzo*: moldea las relaciones del héroe, lo hace apasionarse por la moda y las artes —ya desde niño concluye que “debía compensar con una atracción imponderable las desventajas de mi vida y de mi pierna” (20)— y motiva la construcción de un Parque de Monstruos que en definitiva lo hará inmortal.

Pero, ¿por qué? ¿Por qué este dandi argentino del siglo xx hace de la deformidad una característica fundamental del duque del siglo xvi? ¿Qué le permite narrar esta caracterización, y este modo de aproximarse al Renacimiento? Y, volviendo al asunto de la masculinidad en la literatura de principios de la década de 1960, ¿podemos leer en las figuras del dandi y el jorobado (dos figuras extrañamente integradas en la ficción narrativa de *Bomarzo*) una posible alternativa o crítica del “hombre nuevo”? Ciertamente hay una sugestiva afinidad entre la discapacidad (o deformidad) y el dandismo como posiciones transgresoras del orden renacentista, regido por la proporción y el decoro.¹¹ ¿Hay acaso, extraña e inesperadamente, un punto de contacto entre la obra de Mujica Lainez y las denuncias que hacían las novelas del *boom* contemporáneas sobre el estado de cosas en la América Latina de los años sesenta?

*

Los estudiosos de representaciones de discapacidad en la literatura han notado que las características físicas a menudo se utilizan en las ficciones como lo que Mitchell y Snyder dan en llamar “prótesis narrativas”. La

¹⁰ Se sabe que Pier Francesco se casó con una dama de la familia Farnese, luchó en varias batallas y era afecto a la literatura, la miel y las manzanas. Schanzer concluye que el Duque en la novela es “un personaje novelístico mucho más interesante que el saludable guerrero con unas leves inclinaciones literarias que el Pier Francesco real parece haber sido” (Schanzer 81, mi traducción). El retrato de Pier Francesco de 1530 hecho por Lorenzo Lotto —que aparece como “Magister Laurentius” en la novela (19)— no se ve ninguna malformación en el cuerpo del Duque. Mujica Lainez afirma que “[su] duque está hecho, en un setenta por ciento, sobre la base de la imaginación, porque es una novela” (Vásquez 87).

¹¹ En ensayos recientes, Leopoldo Brizuela y Jorge Luis Peralta rescatan la dimensión transgresora de la narración de Mujica Lainez, refiriéndose a sus representaciones del deseo queer y homosexual. Peralta se refiere a una “disidencia homoerótica” en la obra del narrador, en la que los “fuera de la norma”, en lugar de ser marginados o condenados adquieren mayor poder. Brizuela, por su parte, encuentra que el proyecto del autor argentino es “original y revolucionario, entre otras cosas, por la consideración de la homosexualidad en marcos premodernos, acompañada de una búsqueda de elementos formales anacrónicos que permitieran expresarla” (80).

discapacidad o deformidad suele funcionar como un “rasgo estereotipado de la caracterización” y como un “dispositivo metafórico oportuno” (Mitchell y Snyder 2000: 47, mi traducción). Un ejemplo claro de cómo este dispositivo funciona en las novelas del boom aparece en *El obsceno pájaro de la noche* (aunque también está presente en *Cien años de soledad*).¹² En la novela de Donoso Boy, el último vástago de los Azcoitía, es, según el narrador a) “ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal”; también es b) “la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte” (229). Y, según la lógica de la novela, cabe agregar que es c) el producto final y deforme de una familia impotente y cruel al mando una sociedad tradicional que se desmorona.

En *Bomarzo* la deformidad del protagonista no funciona, como en la novela de Donoso, como seña corporal de una moral corrupta. Por una parte sí, en la novela de Mujica Lainez un cuerpo deforme coincide con un personaje inescrupuloso, criminal y sádico. Pero bajo esta superficie encontramos que no hay una relación tautológica entre lo biológico y lo moral en la novela. En otras palabras, aunque la moralidad deforme coincida en este personaje con la deformidad física, la personalidad del duque no es una representación psicológica de la monstruosidad de su aspecto. Esta separación clave se hace evidente en la narrativa si observamos dos incidentes que involucran a Pier Francesco y a su hermano mayor, Girolamo, cuya muerte al final del primer tercio de la novela hace que Pier Francesco se convierta en Duque.

Girolamo era “atlético, hermoso, musculoso, petulante, obtuso, procaz y despótico”, y consideraba el aspecto de Pier Francesco como una afrenta (25). En un incidente al principio de la novela, acaso de los más memorables, se narra la crueldad con que Girolamo se burla de Pier Francesco ordenándole que se vista de bufón. El hermano menor se niega y el mayor se torna violento. Girolamo lo obliga a ponerse un vestido y a convertirse en “la duquesa de Bomarzo” (32). Pier Francesco se resiste y golpea a su hermano mayor, quien reacciona enfurecido, tirándolo al suelo. Y entonces,

[s]us dedos se crisparon en un largo alfiler de oro y , manteniéndome inerte con el peso de su cuerpo , de sus duras rodillas , de sus codos punzantes , me dobló la cabeza y me hundió la aguja en el lóbulo de la oreja izquierda . [...] Girolamo, *como tantos hombres cuya iras vesánicas ennegrecen nuestra historia familiar* con la crónica susurrada de sus crímenes y de sus torturas , perdía el dominio de sí mismo cuando el estallido de la ira lo cegaba , y *necesitaba saciarse en el arrebatado*, ir hasta la raíz h ambrienta de la cólera , alimentándola, para que ésta cediera . Todavía su ímpetu frente al Orsini despreciado que se había atrevido a ofenderlo no había llegado a su punto culminante. [...] Halló por fin lo que perseguía , un pendiente, parte quizá de un aderezo extraviado, con camafeo de amatista [...] y clavó su garfio en el orificio que acababa de abrir en mi oreja sangrienta. (32, mis énfasis).

¹² En la novela de García Márquez, esta prótesis narrativa se presenta como la cola de cerdo que catapultla la narración y que la cierra. El último vástago de una familia—deforme y abandonado a su suerte,—es la víctima definitiva de décadas de guerras civiles, violencia y pasiones de una familia que es un continente.

La brutalidad de Girolamo ha sido consagrada por la tradición —se comporta *como tantos hombres* en la historia familiar. Rompiendo la piel y penetrando a su hermano en un acto apenas simbólico de violación, Girolamo actúa con crueldad sin medir posibles consecuencias y dejando que la furia se apodere de él en lo que es no sólo un comportamiento apropiado sino deseable en alguien de su rango social. Girolamo es el opresor por excelencia: ataca al débil con sadismo y ejerce su poder sin piedad.

Más tarde en la novela, Girolamo cae de su caballo y se ahoga en un río, mientras Pier Francesco y su abuela dejan que la tragedia acontezca sin intervenir. Así se explica Pier Francesco:

[E]s menester ubicarse en la época y recordar que yo pertenecía a un linaje en el cual, como en todo clan ilustre de entonces, el crimen cobraba cierta familiaridad, por su reiteración a lo largo del tiempo. [...] Los ahogamientos, desnucamientos, estrangulaciones, intoxicaciones definitivas, pasadas a cuchillo y demás carnicería, alternaban en las evocaciones genealógicas que mi abuela me había presentado desde mi infancia, con las proezas militares espléndidas, con los triunfos del mecenazgo artístico y con las glorias de la santidad. Crecí en una atmósfera en la que el crimen era algo tan natural como la hazaña bélica y los casamientos provechosos. Eso contribuyó, como es lógico, a modelar mi psicología, a curtiarme. Y ni siquiera puedo acusar a mi abuela de haberme pervertido, porque, como ya he escrito y repito para que se entienda bien, tales episodios, reproducidos constantemente en el seno de las demás casas principescas de Italia, constituían algo fatídico, ineludible y hasta obvio. (167-69)

Girolamo es un torturador por acción; Pier Francesco, un asesino por omisión. La crueldad de Girolamo era aceptada; el fratricidio de Pier Francesco, “obvio”. Su psicología se explica, “para que se entienda bien”, como consecuencia de su educación y sus circunstancias históricas —no de su giba.

Como se puede ver en estos incidentes, tanto el atlético Girolamo como el deforme Pier Francesco participan de la “carnicería” debajo de los “triunfos del mecenazgo artístico”. *Bomarzo* destaca en otros pasajes que subyacentes al culto de la belleza, a la pompa de las ceremonias reales y las festividades religiosas hay formas de corrupción política, religiosa, social y moral. En resumen, la conducta del duque es típica de su época y entorno. Lo que encontramos en *Bomarzo* es tanto una celebración del refinamiento artístico del Renacimiento como una descripción de las bajezas de las clases dominantes del sistema imperialista moderno —un sistema que, nacido en el Renacimiento, prosperaba en la América Latina de mediados del siglo xx. Esta es una extraña condena de un autor que supuestamente profesaba un conservadurismo anhelante de tiempos idos. Y la clave de esta condena está en la elección un protagonista incómodo, que pertenece y no pertenece a la clase dominante.

Aunque sea un integrante típico de la realeza como Girolamo, Pier Francesco es único. Sus características lo han hecho blanco de escarnios y

crudeles que lo han vuelto oprimido —y, acaso como consecuencia de esto, consciente (he aquí la palabra clave) de sus circunstancias. Otros integrantes de su clase asesinan a sus pares, violan a las hijas de plebeyos y son mecenas de Miguel Ángel, Cellini y Tiziano —todo siguiendo expectativas y sin mucha autoconciencia. Pier Francesco, por su parte, siempre analiza su propia conducta, actúa para tratar de pertenecer y conquistar. En un momento, explica: “nada mío, si bien se mira, fue fruto azaroso; todo lo conquisté con penurias” (120). Y aquí hay una afinidad inicial entre la posición del dandi (performativamente la de Mujica Lainez, el autor) y el jorobado (la versión de Pier Francesco creada por el novelista): en el hecho de que sus actos y palabras están cuidadosamente estudiados para producir un efecto.

Con sus atuendos y declaraciones, Mujica Lainez cultivó calculadamente una pose de privilegio y superficialidad. Su Duque de Bomarzo, asimismo, creció tratando de disimular su apariencia, “ensayando ante el espejo las posturas y ángulos más propicios” (25). Hacia el final de la novela, cuando intenta seducir a Zanobbi, un joven escultor, no puede confiar sólo en su ya consolidada posición social. Tiene que manipular palabras:

Engalané la descripción cuanto pude, ansioso de mostrarme bajo las luces más favorables. [...] Zanobbi seguía escuchándome, escuchando cómo me embriagaba yo con las palabras, aderezando embustes, reiterando prodigios, embarullando lo verdadero y lo imaginario, llamando inopinadamente y excluyendo a poco a figuras sensuales de tensa afinación, encantándolo con la pericia de un mago ágil que se prevalecía de su inexperiencia para elevar en su honor un edificio de fantasía ofuscante (505-06)

Pier Francesco se regodea, mostrándose orgulloso de su virtuosismo: narra su historia y la de su linaje mostrando, como en un retrato, sus costados favorables, y engalanando su narración con un lenguaje seductor.

En *Bomarzo* leemos cómo un protagonista deforme produce una obra de arte literalmente a partir de sí. Usa las palabras, manipula ficcionalizando los datos de su vida y la de otros y, por sobre todo, crea el Parque de los Monstruos en Bomarzo que, en esta ficción aparece poblado de momentos de su vida:

“Mi vida, [explica], mi vida transfigurada en símbolos... salvada para las centurias... eterna... imperecedera [...] Hasta los acontecimientos más pequeños cobrarían la trascendencia de testimonios inmortales, cuando los descifrasen las generaciones por venir. El amor, el arte, la guerra la amistad, las esperanzas y desesperanzas ... todo brotaría de esas rocas en las que mis antecesores, por siglos y siglos, no habían visto más que desórdenes de la naturaleza” (481).

En el arte del Duque de Bomarzo la artificialidad domina la naturaleza —o mejor dicho, la naturaleza “desordenada” responde a un cuerpo humano sin orden. La vida deviene artefacto, *performance*, “testimonio inmortal”.

Un “intruso, impropio y chocante en la divina raza de los Orsini”, Pier Francesco hace arte de sus circunstancias: arte monstruoso, *manierista* (30).¹³ He aquí otra afinidad entre el dandi argentino del siglo xx y el personaje que crea en *Bomarzo*. El dandismo, explica Baudelaire, es “ante todo la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, contenida en los límites exteriores de las conveniencias” (116). El duque en la novela y Mujica Lainez —escribiendo una novela idiosincrática, cargada de anacronismos y refinamientos estilísticos— hacen precisamente eso. Aspirantes a la aristocracia, personaje y autor, jorobado y dandi, producen una forma de arte original que se aprovecha de la normas de pertenencia aceptadas y al hacerlo las socava.

Esto nos retrotrae a la pregunta sobre la masculinidad a principios de la década de 1960: entrevemos que las figuras del dandi y del jorobado (que, reiteramos, coinciden en la ficción de *Bomarzo*) ofrecen una alternativa y crítica transgresora tanto al “hombre viejo” como al viril y saludable “hombre nuevo”. Baudelaire señala que el “dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en que la democracia no es todavía todopoderosa, en las que la aristocracia sólo está parcialmente vacilante y envilecida [...] El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias [...] El dandismo es un sol poniente; como el astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía” (1974: 115-18). Esto resuena con la situación latinoamericana de los años 60: un periodo turbulento, imbuido de una sensación de crisis y cambio inminente.

Baudelaire pensó al dandismo en oposición a la burguesía —una “política del estilo” que protesta contra el capitalismo industrializado de su época,¹⁴ aunque sin proyectarse a una utopía futura como sí lo haría un siglo después la Revolución, que apelaba a otro tipo de heroísmo. La Revolución imaginaba un “hombre nuevo” reproducible a partir de ciertos modelos tradicionales, que arrebataría el trono al capitalismo e impondría una estética capaz de inculcar valores como la “conciencia”. Mujica Lainez le oponía una sexualidad fluida y un estilo individualizable e idiosincrático, sumamente *consciente* de sí, a partir de un modelo melancólico.

El Parque de los Monstruos de su protagonista es la expresión de una individualidad única que surge en un momento de crisis histórica y estética, que *Bomarzo* reinscribe en otro momento de crisis. La novela es, a su manera, *manierista* como el jardín que la inspira. Utilizando palabras de Baudelaire, podemos describir al manierismo como el “astro que declina” del Renacimiento (tanto cronológica como estilísticamente, en la torsión que hace de sus ideales de armonía). Mujica Lainez al imaginar como precursor

¹³ El historiador del arte Arnold Hauser explica que “[p]ara el manierismo [...] todas las cosas se presentaban en sí mismas como distorsionadas, cubiertas por un manto de ocultamiento que hacía que su verdadera naturaleza fuera difícil de comprender. Nunca se quitaba la máscara, nunca se caía el manto” (92).

¹⁴ Esta ha sido la lectura política tradicional de los estudios de género sobre el estereotipo del hombre gay cuya figura suprema es la de Oscar Wilde (un estereotipo de dandi invocado, como señalamos, por la iconografía que ostentaba Mujica Lainez). Elisa Glick, en *Materializing Queer Desire: Oscar Wilde to Andy Warhol*, hace un pormenorizado estudio de esta figura.

un duque con un cuerpo desafiante tanto por su sexualidad como por sus características físicas, construye una figura de disenso contra la normatividad sexual, estética y política que *subyace* a la oposición del hombre viejo con el hombre nuevo planteada por la Revolución. El escritor y los precursores que elige —el dandi y el Duque, figuras individualistas y en apariencia ajenas a la política de los años 60— no operan como denuncias abiertas de un estado de cosas, pero sí sugieren alternativas a una manera de pensarlas. En potencia, incómodamente y con su giba a cuestas, *Bomarzo* es transgresión que puede devenir en resistencia política.

* **Martín Gaspar** nació en Lanús, Pcia. de Buenos Aires, Argentina. Doctor en Lenguas Romances por la Universidad de Harvard y profesor asistente en Bryn Mawr College. Es autor de *La condición traductora: sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana* (Viterbo, 2014), una investigación histórica y formal sobre el surgimiento de personajes traductores en la novela contemporánea de América Latina. Sus temas de investigación y publicaciones recientes giran en torno al anonimato en la ficción, el cine y el arte latinoamericano y la traducción en la cultura de masas.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles (1974). “El pintor de la vida moderna” *El dandismo. Balzac, Baudelaire y Barbey d’Aurevilly*. Trad. Joan Giner. Barcelona: Anagrama. 102-124.
- Brizuela, Leopoldo (2006). “El manifiesto secreto: ambigüedad y política en la obra de Mujica Lainez”. *Desde aceras opuestas. Literatura/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Ed. Dieter Ingenschay. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006. 75-88.
- Caballero, María del Milagro (2000). *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Lainez*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones.
- Cruz, Jorge (1978). *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Eudeba.
- Donoso, José (1983). *Historia personal del boom*. Barcelona: Seix Barral.
- Donoso, José (1997) *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara.
- Glick, Elisa (2009). *Materializing Queer Desire: Oscar Wilde to Andy Warhol*. Albany: SUNY.
- Hauser, Arnold (1986). *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. Cambridge: Harvard UP.
- Laera, Alejandra (2005). “Prólogo”. *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 3-25.
- Lenin, Vladimir (1973). “¿Qué hacer?” *Obras Escogidas. Tomo 1*. Trad. Vittorio Strada. Buenos Aires: Editorial Progreso. 172-178.

- Mitchell, David y Sharon L. Snyder (2000). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Mujica Lainez, Manuel (1985) [1962]. *Bomarzo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Peralta, Jorge Luis (2015). “Huellas de disidencia homoerótica en *El unicornio* de Manuel Mujica Lainez”. *Revista Chilena de Literatura*, No. 90.
- Rich, Ruby y Lourdes Arguelles (1984). “Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Note toward and Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience”. *Signs* 9, n. 4. 683-99.
- Schanzer, George (1973). “The Four Hundred Years of Myths and Melancholies of Mujica Lainez”. *Latin American Literary Review*, Vol. 1, No. 2 (Spring, 1973). 65-71.
- Sorensen, Diana (2007). *A Turbulent Decade Remembered*. Palo Alto: Stanford UP.
- Vásquez, María-Ester (1983). *El mundo de Manuel Mujica Lainez. Conversaciones con María Ester Vásquez*. Buenos Aires: Belgrano.
- Zayas, Manuel (2006). “Mapa de la homofobia: Cronología de la represión y censura a homosexuales, travestis y transexuales de la Isla, desde 1962 hasta la fecha”. *Cubaencuentro*. 20/01/2006.