



Entre dandis y rastacueros. Aproximaciones al esnobismo del siglo XIX latinoamericano

Víctor Goldgel¹

Recibido: 22/01/14
Aceptado: 24/02/14

Resumen

Este artículo analiza los antecedentes y la formulación del esnobismo en el siglo XIX latinoamericano. Abordando una serie de figuras centrales para la literatura del período tales como el *catrín*, el *paquete*, el *siútico*, el *rastacuero* y el *dandi*, enfatiza la tensión entre esnobs impugnados (como el *rastacuero*, que intenta en vano asimilarse al gran mundo parisien) y esnobs victoriosos (que, como el *dandi*, actúan sobre la base de la creciente legitimidad de la moda y la esfera estética) para demostrar que el esnobismo consiste no sólo en la ostentación del propio capital simbólico en busca de rédito social sino también en el esfuerzo de hacer de la pose algo auténtico y de la imitación algo original.

Palabras clave

Esnobismo – simulacro – rastacuero – dandi – siglo XIX.

Abstract

This article analyzes the precedents and the articulation of snobbery in 19th-century Latin America. Focusing on a number of key figures in the literature of the period, such as the *catrín*, the *paquete*, the *siútico*, the *rastaquouère*, and the dandy, it emphasizes the tension between snobs who are challenged (like the *rastaquouère*, who aims in vain to become part of the grand Parisian world) and snobs who triumph (like the dandy, who relies on the increasing legitimacy of fashion and the aesthetic sphere) in order to show that snobbery consists not only of the exhibition of one's own symbolic capital in pursuance of social gains but also of the effort to transform the pose into something authentic and imitation into something original.

Keywords

Snobbery – simulacrum – rastaquouère – dandy – 19th century.

Aunque todos nos sentimos capaces de reconocer a un esnob, explicar en qué consiste el esnobismo es bastante menos sencillo; ¿cómo interpretar, por ejemplo, la presunción del esnob? ¿Debemos entenderla como la arrogancia de quien se siente superior o como el ridículo esfuerzo del advenedizo por parecer distinguido? ¿Y podemos estar seguros de que se trata de pura afectación, o acaso encuentra el esnob un sincero placer en aquellos aspectos de la cultura por los que se inclina? La primera de estas preguntas remite al carácter posicional del esnobismo; esto es, al hecho de que su significado varía de acuerdo a las series de relaciones sociales a través de las cuales se articula. La segunda se vincula con los resbaladizos conceptos de autenticidad y de pose. Para contestarlas, este artículo analiza diferentes ejemplos de esnobs impugnados –como el *rastacuero*– y de esnobs

¹ Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de California-Berkeley. Investigador y docente en la Universidad de Wisconsin-Madison. Contacto: victorgoldgel@gmail.com

victoriosos –como el dandi–, reconstruyendo las condiciones que los hicieron posibles a lo largo del siglo XIX latinoamericano. Lejos de limitarse a ciertos individuos, el problema del esnobismo puede ser pensado en estrecha relación con dos de las grandes preocupaciones del siglo: por un lado, la de cómo rearticular los mecanismos de distinción entre clases en sociedades con una movilidad social cada vez más grande; por el otro, la de cómo definir la relación cultural con Europa. La figura del esnob, en efecto, no sólo estuvo en el centro de las reflexiones acerca de las divisiones internas en una sociedad determinada, sino que además constituyó una de las expresiones más acabadas de esa admiración por lo extranjero que definía el eurocentrismo de las elites.

La historia de la palabra, de origen inglés, demuestra la centralidad de las diferencias de clase para la articulación del esnobismo. Se sabe, por ejemplo, que a comienzos del siglo XIX el término “snob” era utilizado por los estudiantes de Cambridge para designar a los vecinos de las clases inferiores (Latham 2003: 12). Entre 1846 y 1847, sin embargo, William Makepeace Thackeray populariza una acepción algo diferente; con los cerca de cincuenta artículos que publica en la revista *Punch*, y que de inmediato recoge en un volumen titulado *The Book of Snobs*, el escritor propone que incluso los miembros de la aristocracia y la realeza pueden pecar de esnobismo (Thackeray 2005: 162). Así, con el correr del siglo, la palabra invierte lentamente sus implicaciones iniciales y empieza a adquirir el sentido con el que solemos entenderla hasta hoy en día: el esnob es a partir de entonces el individuo que utiliza su capital cultural en un esfuerzo por demostrar su superioridad en el universo del buen gusto (Latham 2003: 14). Con los modernismos (me refiero a los europeos tanto como a los americanos) se multiplica el número de escritores y artistas que, con gesto irónico o desafiante, se autoidentifican como esnobs, marcando así la distancia que los separaba de las masas y del filisteísmo de la burguesía.

¿Cómo sería una historia del esnobismo en el mundo hispánico, una historia sin Cambridge, sin Thackeray, e incluso –en gran medida– sin la palabra “snob”? ¿Sería esta una auténtica historia, o sería un remedo en sí mismo esnob de la europea? ¿Por qué no escribir en cambio, por ejemplo, acerca de lo “cursi”, un término de nuestra lengua ya prominente en las letras españolas desde la segunda mitad del siglo XIX? Los españoles, de hecho, buscaron desde un comienzo equiparar esnobismo y cursilería, y hasta cierto punto es posible hacerlo. En uno de sus *Cuentos morales* de 1896, por ejemplo, Clarín (Leopoldo Alas) describe los esfuerzos de la presuntuosa Rosario por descifrar el significado del vocablo, con el que un viajero inglés la califica. Después de consultar con un catedrático que la remite a la obra de Thackeray y le hace considerar opciones como “necio”, “estúpido” y “vulgar”, Rosario cae en la fatídica palabra con la que termina el relato: “¡Cursi! ¡cursi!” (Alas 1896: 330). Se trata de una definición articulada desde una posición superior y, por decirlo así, más trascendente: carente de verdaderos méritos intelectuales, y sólo capaz de brillar en sociedad gracias a su superficial belleza, Rosario es presentada por el narrador como un claro ejemplo de cursilería.

Pero aunque la pulsión moralizadora lleva a Clarín a presentar el fracaso de Rosario como inevitable, sugiriendo así que todo esnobismo/cursilería será necesariamente desenmascarado por quienes cuentan con mayor capital cultural (en este caso, por el inglés), otros escritores de la época sugieren que el esnob podía circular por la vida con más éxito; y que si bien ese éxito tal vez exigiera la más sonada censura, la triste realidad era que vida social y esnobismo parecían tener una relación simbiótica. Apenas un año antes de la aparición de los *Cuentos morales*, por ejemplo, Manuel Gutiérrez Nájera publica en la

Revista Azul un breve texto, “Flores y entierros”, en el que observa que asistir a los funerales de los ricos es “una patente de buen tono, una manera de exhibirse como miembro de número o *snoob*, de la alta sociedad, un pretexto para encontrarse con tal o cual banquero y arreglar algún negocio” (Gutiérrez Nájera 1895: 405). Si rechazamos como espurias la lógica del buen tono y la idea misma de que existe una alta sociedad, y postulamos en cambio que la belleza y el arte (por ponernos a tono con los modernistas) son principios trascendentales que sí permiten acceder a una auténtica existencia, el esnob de Gutiérrez Nájera, por supuesto, también está destinado a un fracaso, y acaso al más terrible: el espiritual. Pero en la medida en que reconocemos el prosaico poder de los banqueros, no podemos más que admitir sus posibilidades de éxito, y distinguirlo así de manera absoluta del *cursi*. Nada impide que el *cursi* cierre algún día un gran negocio; sin embargo, no lo habrá cerrado por *cursi*, mientras que el esnob que nos presenta Gutiérrez Nájera debe su fortuna a su esnobismo.

“*Cursi*”, por lo demás, no es la única alternativa que nos ofrece el castellano. Mucho antes de que el desarrollo de las clases medias hiciera posible la *cursilería*, tanto la península como las naciones latinoamericanas conocieron antecedentes de este personaje, que se inscribe en la larga tradición de pisaverdes, petimetres y currutacos. Ese “cajetilla” que incluye Esteban Echeverría en “El matadero”, por ejemplo, ¿no es acaso percibido por la chusma del matadero como un esnob que anda a caballo “en silla como los gringos” (Echeverría 1991: 135)? Lo mismo podría decirse del “paquete”, que solía ser representado por sus pares de clase tanto en la prensa periódica argentina como en la peruana de la época; de los “futres”, “cachacos” y los “pijes” con los que avanzamos por la costa del Pacífico hacia el norte; o del clownesco “catrín” sobre el que escribe con censura J. J. Fernández de Lizardi. Se trata, en todos los casos, de términos cargados de tensiones de clase, y su significado, por lo tanto, varía de acuerdo con la ubicación social de quien los utiliza. Cuando Elías Zerolo incorpora la voz “futre” a su *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* de 1895, esta variación de sentido se manifiesta de manera extrema: “En Chile llama así el pueblo a la gente decente, y ésta a la de clase inferior que trata de imitarla en el vestir”. Si esto nos confunde, es porque secretamente esperamos una identidad esencial y más o menos unitaria, según la cual el esnobismo (en este caso, el del futre que viste con especial atención a la moda) emanaría de la interioridad del sujeto. Lejos de eso, y acaso más que cualquier otra, la identidad del esnob es siempre relacional: sólo se puede ser esnob a través de la mirada de los otros –y, por lo tanto, de acuerdo con las jerarquías sociales en uso, en sí mismas construidas sobre la base de antagonismos–. Por eso, si bien cada región desarrolla términos de significado equivalente a “*cursi*” con los que se busca fijar la posición del esnob describiendo sus gustos y comportamiento como intrínsecamente inferiores –los “siúticos” de Chile, por ejemplo, o los “huachafos” del Perú–, nada impide que quienes los juzgan desde una ubicación superior reciban a su vez las burlas de quienes están todavía más arriba o incluso las de quienes, estando por debajo, deciden poner en evidencia la lógica esnob a través de la cual se los segrega.

Una verdadera historia del esnobismo permitiría entrar y salir del problema a través de cualquiera de estos proliferantes términos; de hecho, esta historia sólo sería posible a través de la reconstrucción de innumerables experiencias locales: el odio de los personajes del matadero que Echeverría busca recrear en su relato; el desprecio con el que el mismo Echeverría lo escribe; la vanidad del paquete, que se entregan a la *performance* escandalosa del vestir como nadie más se anima a hacerlo; la angustia cotidiana de la mujer peruana que

teme ser tildada de huachafa o la del chileno motejado de siútico... Menos teñido de telurismos (aunque, eso sí, con cierto aire anglo-francófilo), el término “esnobismo” permite en cambio esbozar un modelo analítico más abstracto y general, que exige antes que nada diferenciar entre dos tipos básicos de esnob.

Esnobs fracasados, esnobs victoriosos

En la lengua castellana, los términos “esnob” y “esnobismo” empiezan a circular con cierta profusión durante los últimos años del siglo XIX. En el caso de América Latina, son varios los escritores modernistas que se valen de los mismos, y me gustaría citar a dos de ellos —el colombiano José Asunción Silva (1865-1896) y el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)— para luego explorar períodos más remotos del siglo XIX en busca de formas similares de esnobismo antes de que dicha palabra fuese utilizada o incluso conocida. Habiendo ya señalado la naturaleza relacional del esnobismo, conviene ahora distinguir, a través de la obra de estos autores, dos tipos básicos de esnob: el impugnado y el victorioso. El rol fundamental que cumple la impugnación en la articulación del esnobismo (tanto la que se hace desde abajo contra el “cajetilla” como la que se hace desde arriba contra la “huachafa” o el “siútico”) puede ser visualizado con particular claridad a través de una figura que supo quitar el sueño a las elites: la del rastacuero.² Por más rico o educado que fuera, ningún latinoamericano podía estar seguro de que en París no lo recibirían con dicho epíteto, revelándole así que, a los ojos de los europeos, su distinción era poco más que una farsa.

En el caso de Silva, me interesa en particular un pasaje de su novela *De Sobremesa* (1887-1896). Amante de la filosofía, del arte y del lujo a la manera del des Esseintes de Joris-Karl Huysmans, José Fernández, el protagonista de este relato, decide viajar a París movido por el deseo de “sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede”. ¿Y qué sucede una vez que llega? Descubre que, a pesar de su dinero y de su amor por el arte, la sociedad parisina lo recibe como a un “*rastaquoere* ridículo” (sic), un “snob grotesco”. Fernández va a repetir estas apreciaciones en un momento posterior de la novela: “para mis elegantes amigos europeos no dejaré de ser nunca el *rastaquouére* (sic), que trata de codearse con ellos empinándose en sus talegos de oro; y para mis compatriotas no dejaré de ser un farolón que quería mostrarles hasta dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en la *high life* cosmopolita.” (Silva 1996: 249 y 335) La definición de esnobismo a la que es posible llegar a partir de estos fragmentos está claramente anclada en diferencias sociales (*high / low*, gran mundo parisiense / pequeño mundo bogotano), pero también revela su naturaleza posicional: mientras que para los franceses Fernández es un patético arribista, para los bogotanos, inversamente, es alguien que se cree superior a ellos.

“Rastacuero” evoca de inmediato el desprecio de los europeos hacia los viajeros latinoamericanos, y puede sin duda decirse que se trata de “una categoría que inventa el etnocentrismo para denostar al ‘otro’ que se asimila, que quiere parecersele, pero que sólo consigue ser su remedo” (Colombi 1997: 8). Pero también es evidente que el interés por el rastacuero es eminentemente latinoamericano, y que por lo tanto se vincula con desdenes y

² El término “rastacuero” se había empezado a utilizar en París durante las últimas décadas del siglo XIX para designar a aquellos latinoamericanos que, enriquecidos por la explotación agrícola u otras actividades económicas, aspiraban fútilmente a relacionarse con la alta sociedad francesa.

postergaciones locales. En ese sentido, la fascinación aparentemente dolida de las elites de finales del siglo XIX ante el epíteto de “rastacuero” puede también entenderse como la honda satisfacción ante la disponibilidad de un término que les permitía diferenciarse de los nuevos ricos que habían venido a trastornar los esquemas de orden patricios; como sugiriese David Viñas, la “adopción de la perspectiva desdeñosa de los diversos europeos frente a ese ejemplar local”, está en la base del esfuerzo de las elites viajeras por marcar las diferencias de clase tanto en el extranjero como en su propia tierra (Viñas 1995: 44).

Pasemos ahora al extremo opuesto. A la visión casi melancólica del esnobismo de Silva –el esnobismo como esfuerzo vano, que deriva o bien en el ridículo o bien en la arrogancia– Gómez Carrillo le opone una visión celebratoria. Desde su perspectiva, el esnob no es quien se esfuerza por imitar a quienes están por encima de él en la escala social sino más bien quien expresa cierto interés por lo diferente y por lo nuevo que trasciende la división de clases (ese mismo interés por “sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede” que caracteriza a Fernández antes de descubrir su fracaso). Poco antes del 1900 Gómez Carrillo se dirige al poeta Rubén Darío de la siguiente manera:

Usted es, en efecto, el tipo perfecto del esnob á la moda de París, (...) del esnob victorioso, en fin. Todo lo nuevo y todo lo raro encuentra en usted una curiosidad entusiasta y un respeto casi religioso. Usted es la encarnación casi genial del espíritu que nuestro maestro Valera llama novelero y que debiera llamarse cosmopolita y diletante. (...) quiere usted saberlo todo, verlo todo, conocerlo todo y expresarlo todo. Su intelecto es un cinematógrafo que refleja incesantemente las mil fases de la sensibilidad, de la sabiduría y del pensamiento universales. (Gómez Carrillo 1900: 123).

Rubén Darío es, en palabras de Gómez Carrillo, un “snob a la moda de París”, un “snob victorioso”. ¿Qué significa esto? Significa, sin duda, que Darío no es un esnob nicaragüense. Pero sobre todo significa que es alguien que no intenta pasar por algo que no es; alguien que, de cierta manera, está por encima de las diferencias sociales. Una vez que se triunfa, una vez que el latinoamericano se pone a la altura de ese paradigma de la perfección cultural que es París y pasa efectivamente a ser uno más de sus ciudadanos, aquél esnobismo patético de José Fernández desaparece, y lo que surge en su lugar es un esnobismo alegre –que consiste, según Gómez Carrillo, en la búsqueda entusiasta y desinteresada de lo diferente, de lo extranjero, de lo exótico.

Como toda victoria, sin embargo, la del esnob es tan provisional como parcial. Provisional, por ejemplo, porque en el mismo texto en que celebra a Darío, Gómez Carrillo hace gala de un esnobismo regañón para corregirlo desde la posición de superioridad que le da estar domiciliado en París. Desde “el punto de vista del Parisienismo”, según escribe, algunos de los escritores tildados de “raros” por Rubén Darío –Max Nordau, por ejemplo, o Leconte de Lisle– ya lo son muy poco: “No, Rubén, no lo son, o por lo menos, no lo son en Europa en este año de gracia de 1898” (Gómez Carrillo 1900: 121-2). Victoria parcial, por otra parte, dado que siempre es posible impugnar el esnobismo desde su exterior. Esto es lo que hace, por ejemplo, el mismo Leopoldo Alas en el prólogo que escribe a *Almas y cerebros*, una colección de relatos de Gómez Carrillo, al criticarle a este su “entusiasmo de snob” por lo francés (Gómez Carrillo 1898: xiv-xv), o el mismo Paul Groussac, cuando

confiesa haber sufrido “una larga disputa entre mis dos *yo* –el viajero un poco *snob* en busca de ‘impresiones’, y el crítico avisado” (Groussac 1897: 427).

El dandi y la autonomía de la esfera estética

La autonomización de la esfera estética es quizás la principal condición histórica a tener en cuenta a la hora de considerar la posibilidad de un esnobismo victorioso. El esnob victorioso no es el que logra sacar más rédito social de su capital simbólico sino el que deja de ser esnob; esto es, el que logra sustraerse a la lógica imperante de su sociedad y refugiarse en una esfera, la estética, que empieza a ganar autonomía. En ese espacio restringido y utópicamente alejado de los imperativos sociales, los artistas imaginan una imitación del todo libre, una acumulación de experiencias no contaminadas por el interés (Bourdieu 2002: 112). ¿Y no suele estar acaso el esnob asociado a este sentimiento de superioridad –o mejor dicho de inmunidad, de indiferencia absoluta hacia lo que digan los legos– que concede pertenecer a esa esfera restringida?

Pero autonomía no es sinónimo de independencia, y por lo tanto el esnob vive acosado por la constante jerarquización que producen los pares dicotómicos que organizan el prestigio: buen gusto / vulgaridad, aristocracia / masa, capital / interior, América Latina / Europa, etc. En ese sentido, como observa Pierre Bourdieu, la teoría del arte por el arte, tan afín a los esnobs victoriosos, se esfuerza por ignorar el “campo de fuerzas de las que dependen también las prácticas y las ideologías de los intelectuales, fuerzas que jamás se revelan tan claramente como cuando se las intenta desesperadamente negar” (Bourdieu 2002: 113). Consideremos por un momento a una esnob, Virginia Woolf, cuyo encumbramiento en el canon modernista permite fácilmente imaginarla como victoriosa. A mediados de la década de 1930, Woolf reúne a su círculo más íntimo para leer un texto, “Am I a Snob?” (“¿Soy una esnob?”), con el que responde a la pregunta afirmativamente. Podría ser tentador, por lo tanto, concluir que si bien algunos esnobs presumen de ser algo que en realidad no son (de ser elegantes, de tener sentimientos elevados, de disfrutar del autor de moda, etc.), hay otros que *son* eso que dicen ser: Woolf, por ejemplo, tan elegante ella, tan culta, como no se cansaba de observar su gran admiradora argentina, Victoria Ocampo. Así, a diferencia de esnobs impugnados como la cursi, destinados siempre al fracaso, esnobs como Woolf deberían ser considerados victoriosos por su indisputada preeminencia en el mundo de la alta cultura. Conviene sin embargo notar que cuando la escritora se reconoce como esnob, no lo hace como un acto de autocoronación, para proclamar ante sus amigos del círculo de Bloomsbury que ella, verdadero patrón oro del buen gusto, no se avergüenza de mostrarse por encima de la vulgaridad que la rodea. Por el contrario, Woolf define el esnobismo como el efecto de un fracaso interno; esto es, como un deseo de impresionar a los otros movido por la propia incapacidad del sujeto para creer en su propio valor, y destaca así un valor más indudable: el del capital simbólico (Woolf 1985: 206).

El esnob, en efecto, es aquel que pone en acción dicho capital con el objetivo de acrecentar su prestigio, de mejorar su lugar en el mercado o de conquistar algún otro tipo de victoria mundana, de una manera no muy diferente a la de ese personaje de Gutiérrez Nájera que asiste a entierros para hacer negocios. En ese sentido, como señala Sean Latham en su estudio sobre el esnobismo en la novela británica, el gran malestar que suscita el esnob no procede de su arrogancia, y mucho menos de su patético deseo de despertar la

admiración de los otros, sino más bien de la degradación al mundo del interés que le impone a esferas tan idealizadas como la del arte y la literatura (Latham 2003: 7).

El esnob, en este sentido, sólo puede ser victorioso (dejar de ser esnob) cuando, ya sea a través de una ideología esteticista o del solipsismo, le da la espalda al mundo social y al hecho de que, como reconoce Woolf, todo artista o amante del arte participa de esferas extra-artísticas de asignación de valor. La “curiosidad entusiasta” y el “respeto casi religioso” que según Gómez Carrillo siente Rubén Darío en relación con “todo lo nuevo y todo lo raro”, por lo tanto, sólo existen en estado puro en la inaccesible interioridad del poeta. Sin embargo, vale la pena observar que aunque la victoria del esnob sea por definición improbable, dado que depende del grado de desinterés con el que se relaciona con la cultura, esa misma improbabilidad problematiza la acusación básica que se le dirige: el hecho de que es insincero, esto es, de que su relación con la cultura es inauténtica. En efecto, ¿bajo qué criterios epistemológicos es posible probar que una persona disfruta realmente de lo que dice disfrutar?

Cuando el esnob lee a Kierkegaard, señalaba un crítico hace medio siglo, no se siente entusiasmado por lo que lee: se siente entusiasmado porque está leyendo a Kierkegaard (Koestler, 1965: 64). Enfrentados a este sospechoso amante de los filósofos de moda, por lo tanto, podemos sin duda afirmar que está *posando*, tanto para los demás como para sí mismo. Pero la pose, paradójicamente, es una forma muy efectiva de resolver la cuestión de la autenticidad, como observara Jorge Luis Borges al calificar el esnobismo como “la más sincera de las pasiones argentinas” (Borges 1989: 590). En la crítica latinoamericana, la productividad de la pose ha sido lúcidamente analizada por Sylvia Molloy, para quien la misma nos permite visualizar el carácter paradójico de la representación, esto es, de lo que por definición está a la vez presente y no-presente. La pose, explica Molloy, “dice que se es algo; pero decir que se es ese algo es posar, es decir, no serlo” (Molloy 1994: 134). En ese sentido, si bien toda identidad puede ser pensada como *performance*, la identidad posada es aún más performática: exagerada, histriónica y autorreferencial, exhibe desafiante su carácter construido.

Y aquí entra en juego la figura del dandi, cuya propia *performance* es celebrada como victoriosa (o sea, aceptada como auténtica elegancia). Si el rastacuero es un ejemplo extremo del esnob fracasado, ninguno de cuyos esfuerzos resulta suficiente para asimilarlo al gran mundo parisién, el dandi es un perfecto ejemplo de lo opuesto: pura pose, que sin embargo se transforma en modelo. Esta figura, recordemos, se inscribe en un contexto histórico en el cual, por los efectos de las revoluciones burguesas y el crecimiento de las grandes ciudades, descifrar los signos exteriores de jerarquía social se vuelve una tarea cada vez más importante. La práctica social a la que se recurre para facilitarlos, como se sabe, es la moda, a partir de la cual es posible diferenciar entre sujetos de diferentes clases sociales y entre la auténtica distinción y los fallidos esfuerzos del medio pelo o los nuevos ricos. En la medida en que maneja a la perfección la *techné* de los signos exteriores que exige la moda, el dandi se transforma en el *súmmum* de lo distinguido –incluso cuando su origen social no sea el más noble, como en el caso de su más famoso espécimen inglés: George Bryan “Beau” Brummell.³ Y si esto es posible es porque, a medida que avanza el siglo y el

³ Conviene al mismo tiempo distinguir entre el dandismo inglés, en el que el objetivo es elevarse a las esferas más aristocráticas, y el dandismo francés que encarna Charles Baudelaire, más inclinado a la bohemia (Latham 2003: 35-7).

juego de la moda se consolida (revelando así que los criterios estéticos no estaban confinados a la esfera del arte), la elaborada *performance* de expertos como el dandi se vuelve una forma de acceso a lo más *auténtico*. El dandi hace explícito el juego de apariencias, pero no se detiene demasiado en ninguna, y su estrategia para alcanzar esa posición victoriosa –para alcanzar su autenticidad– es justamente la de ponerla en cuestión. Con su apariencia siempre renovada y su implacable voluntad de no tomarse ninguna regla de la moda demasiado en serio, les asegura a quienes lo rodean solo una cosa: que no es lo que parece (Botz-Bornstein 1995).⁴

Cuando se lo piensa en relación con el dandi y la moda, el esnobismo exhibe su inscripción en lógicas sociales mucho más antiguas (el buen tono, la distinción, etc.), pero también revela que el esfuerzo específicamente moderno por estar en la cresta de la ola para consolidar la propia autoridad simbólica no debió esperar a los modernistas para manifestarse. El dandi, en otras palabras, puede ser pensado como el antecedente más claro de ese esnob victorioso que surge más tarde en la esfera artística. Así, en su conocido ensayo “París, capital del siglo XIX”, Walter Benjamin señala esta notoria proximidad entre ambas figuras:

el arte, que empieza a dudar de su cometido y deja de ser "*inséparable de l'utilité*" (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su máximo valor. Su *arbiter rerum novarum* es el snob. El snob es al arte lo que el dandy a la moda. (Benjamin 1998: 186)

En la medida en que Benjamin equipara a ambos, la cita no contribuye al análisis de las tensiones internas del esnobismo (en particular, la oposición entre esnob impugnado y esnob victorioso). Sí ayuda, en cambio, a entender que la autoridad del esnob encuentra en la esfera cada vez más autónoma del arte el terreno más propicio para su desarrollo, y que esa autoridad estética tiene un claro paralelo en la moda vestimentaria –ya que ambos universos se rigen por el mismo criterio de valor: lo nuevo. Así quedan puestas en evidencia tanto la naturaleza social de lo estético como la naturaleza estética de la vida social.

Ahora bien, cuando atendemos a las letras latinoamericanas del siglo XIX, resulta evidente la imposibilidad de considerar a sus catrines, petimetres o paquetes como dandis o como esnobs victoriosos, en la medida en que estas figuras aparecen siempre censuradas. Pensemos por ejemplo en *Don Catrín de la Fachenda*, de Fernández de Lizardi. Don Catrín, en efecto, no sólo tiene rasgos de pícaro (busca presentarse como alguien de una posición social más alta a la que realmente tiene, por ejemplo) sino también del petimetre, quien se entrega con toda su alma a las virtudes de “un fraquecillo azul, un sombrero redondo (...), un reloj en veinte reales, una cadena de la última moda en seis pesos, una cañita, un pañuelo” (Lizardi 2001: 98). Sin embargo, el narrador de la novela deja en claro desde un comienzo que don Catrín no puede aspirar a una verdadera victoria, dado que carece de “mérito real” (ibid. 74). La distinción entre lo real y lo aparente, o entre el verdadero mérito y la pose, de hecho, constituye uno de los principales ejes temáticos del

⁴ En ese sentido, la figura del dandi puede ser comparada con la del anarquista: no sería difícil encontrar un ethos dandinesco/anarquista en innumerables escritores del romanticismo y del modernismo, y hasta postular que los artistas modernos son los dandis de la literatura. En su prólogo a *Prosas Profanas*, recordemos, Rubén Darío, proclama una “estética acrática”.

libro, como demuestra el inagotable manantial léxico con el que se designan la afectación, la vanidad y el engaño: “fachenda” (ibid. 81), “patarato” (ibid. 84), “modista” (ibid. 112), “faceto” (ibid. 113), “faramalla” (ibid. 91), “cascarita” (ibid. 122), “labia” (ibid. 137), “pintar pajaritos” (ibid. 101), “habilitar de cáscara” o “alucinar” (ibid. 113), por dar sólo algunos ejemplos.

Evidentemente, el hecho de que catrines o paquetes careciesen de “mérito real” desde la perspectiva letrada no significa que *realmente* no lo tuvieran: si hubiesen carecido de toda legitimidad, no se habrían vuelto blanco digno para la sátira. Con el paso del tiempo, de hecho, muchas de esas mismas prácticas sociales que los escritores solían calificar de ridículas y reprensibles van a adquirir validez –como demuestra, por ejemplo, la proliferación de dandis en la generación argentina de 1880–. Pero la extrema dificultad de concebir la posibilidad de un esnob victorioso (y, así, la disolución del esnobismo) se debe también al hecho de que, al menos desde hace 2500 años, la filosofía se contorsiona con incomodidad ante la pregunta por el “mérito real” de toda *performance*, formulada por Platón en términos de la relación entre el modelo, la copia y el simulacro. De acuerdo con este esquema, el esnob sería por definición un simulador, alguien que no tiene una auténtica relación con el modelo; alguien que, por ejemplo, no se relaciona verdaderamente con Kierkegaard, sino con la imagen del mismo instaurada por la moda; o, por poner otro ejemplo, alguien que cree que acceder a la elegancia es tan simple como comprar un frac azul, una cañita y un pañuelo. Lo interesante, sin embargo, es que en ciertos contextos la simulación puede efectivamente ser concebida como una forma de acceso a lo auténtico: lo que diferencia a un dandi como Lucio V. Mansilla del ridículo catrín, por ejemplo, no es tanto su pertenencia a la oligarquía o su mayor capital simbólico como el hecho de que el mundo en el que se mueve admite la posibilidad de una simulación victoriosa. En ese sentido, conviene aclarar que si bien se suele recurrir al platonismo para aludir a la inferioridad de la copia y el carácter bastardo del simulacro, hay que recordar que es el mismo Platón quien observa que, a fuerza de imitar, los sujetos ven transformarse sus mismos cuerpos y mentes (Platón 1972: 202). Rubén Darío se refiere a lo mismo cuando, citando la Cábala, desaconseja a la juventud la imitación de autores peligrosos: “No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo” (Darío 1905: 176).

Nos acercamos de esta manera a los debates sobre la importación cultural, que son en gran medida debates sobre la simulación y sobre el esnobismo. Porque así como el esnob es tildado de inauténtico por su sumisión a poderes externos como la moda, movimientos literarios tan diversos como la novela romántica, el decadentismo o el indianismo son con frecuencia caracterizados como copias serviles de modelos europeos. Cuando Bourdieu define al esnob, de hecho, define al mismo tiempo, sin saberlo, el eurocentrismo latinoamericano: “Esnobismo o pretensión son disposiciones de creyentes, asediados sin cesar por el miedo a la infracción, a la falta de tono o el pecado contra el gusto, e inevitablemente dominados por los poderes trascendentes a los que se entregan por el solo hecho de reconocerlos, arte, cultura, literatura, alta costura u otros fetiches, y por los depositarios de estos poderes, árbitros arbitrarios de la elegancia” (Bourdieu 2007: 227). La jerarquización de grupos humanos que produce el capital simbólico, en efecto, se manifiesta tanto al interior de cada sociedad (expertos / vulgares imitadores) como en términos globales (Europa / América Latina). El esnob, en ese sentido, permite pensar en ambas dimensiones de manera simultánea.

Y si la figura del esnob impugnado –del rastacuero, del simulador, etc.– tiene un claro paralelo en la tan repetida idea de la “copia servil” con la que se caracteriza gran parte de la cultura latinoamericana, la figura del esnob victorioso también encuentra su equivalente cada vez que los críticos postulan que un escritor puede en realidad incorporar lo que imita a lo más auténtico de su ser: cuando Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano observan la “originalidad de la importación cultural” característica de nuestra tan eurocéntrica generación argentina de 1837 (Altamirano y Sarlo 1997: 27), por ejemplo; cuando Cintio Vitier afirma que la “sinceridad” con la cual Julián del Casal imitaba los materiales extranjeros le permitió transformarlos en algo propio y “genuino” (Vitier 1970: 98-99); o cuando Ángel Rama señala que los modernistas no imitan por imitar, sino que tienen un “contacto vivo con el objeto, ya se trate de un objeto americano o de uno europeo” (Rama 1970: 40). El esnobismo, en ese sentido, se articula en el paradójico espacio que se abre entre dos extremos disímiles: por un lado, la degradación de la cultura a la lógica del interés; por el otro, esa alquimia epistemológica que encuentra originalidad en la imitación y logra hacer de la pose algo auténtico.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo (Clarín) (1896), *Cuentos morales*. Madrid: La España Editorial.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1997), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Ariel.
- Benjamin, Walter (1998), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Borges, Jorge Luis (1989), *Obras completas*. Vol. 1. Barcelona: Emecé.
- Botz-Bornstein, Thorsten (1995), “Rule-following in Dandyism: ‘Style’ as an Overcoming of ‘Rule’ and ‘Structure’”. En *The Modern Language Review* 90:2, pp. 285-295.
- Bourdieu, Pierre (2002), *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessoro.
- _____ (2007), *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Colombi, Beatriz (1997), “Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío”. En *Orbis Tertius* II, n. 4.
- Darío, Rubén (1905), *Los raros*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- Echeverría, Esteban (1991), *Obras escogidas*. Caracas: Ayacucho.
- Fernández de Lizardi, J. J. (2001), *Don Catrín de la Fachenda. Noches tristes y día alegre*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Carrillo, Enrique (1898), *Almas y cerebros. Historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.* París: Garnier Hermanos.
- _____ (1900), *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier Hermanos.
- Groussac, Paul (1897), *Del Plata al Niágara*. Buenos Aires: Administración de la Biblioteca.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (El Duque Job) (1895), “Flores y entierros”. En *Revista Azul*, n. 26, t. II, 28 de abril de 1895.
- Koestler, Arthur (1965), “The aesthetics of snobbery”. En *Horizon* 8, pp. 50-53.
- Latham, Sean (2003), *‘Am I a Snob?’ Modernism and the Novel*. Ithaca and London: Cornell University Press.

- Molloy, Sylvia (1994), "La política de la pose". En Ludmer, Josefina (ed.) *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, pp. 128-138.
- Platón (1972), *La república*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Rama, Ángel (1970), *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Silva, José Asunción (1996), *Obra Completa*. Colección Archivos. Madrid.
- Thackeray, William M. (2005), *The Snobs of England: And, Punch's Prize Novelists*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Viñas, David (1995), *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Vitier, Cintio (1970), "Octava lección. Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza. Asimilación y originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano: «El Frío» y «Lo Otro»". En *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro.
- Woolf, Virginia (1985), *Moments of Being. A Collection of Autobiographical Writing*. San Diego: Harcourt Brace.