

Betina González

## De Narciso a Cristo: genealogía de la amistad masculina en la obra de Alberto Nin Frías

### Advertencia

El contenido de este sitio está cubierto por la legislación francesa sobre propiedad intelectual y es propiedad exclusiva del editor.

Las obras publicadas en este sitio pueden ser consultadas y reproducidas en soporte de papel o bajo condición de que sean estrictamente reservadas al uso personal, sea éste científico o pedagógico, excluyendo todo uso comercial. La reproducción deberá obligatoriamente mencionar el editor, el nombre de la revista, el autor y la referencia del documento.

Toda otra reproducción está prohibida salvo que exista un acuerdo previo con el editor, excluyendo todos los casos previstos por la legislación vigente en Francia.

**revues.org**

Revues.org es un portal de revistas de ciencias sociales y humanas desarrollado por Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

### Referencia electrónica

Betina González, « De Narciso a Cristo: genealogía de la amistad masculina en la obra de Alberto Nin Frías », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 5 | 2010, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 12 octubre 2012. URL : <http://lirico.revues.org/415>

Editor : Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

<http://lirico.revues.org>

<http://www.revues.org>

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección : <http://lirico.revues.org/415>

Ce document PDF a été généré par la revue.

Tous droits réservés

# DE NARCISO A CRISTO: GENEALOGÍA DE LA AMISTAD MASCULINA EN LA OBRA DE ALBERTO NIN FRÍAS<sup>1</sup>

BETINA GONZÁLEZ  
*University of Pittsburgh*

## 1. Para leer a Nin Frías

Hoy es casi imposible referirse a la obra de Alberto Nin Frías sin conjurar sus “rarezas”. Tal vez sus novelas de tesis (verdaderos melodramas *art nouveau*) o sus enredados relatos ensayísticos estén justamente olvidados. Admito que no es fácil acercarse a sus relatos de vocación didáctica, casi siempre entorpecidos por una sobrecarga de ecos intertextuales. Sus personajes hablan en un tono imposible, declamatorio, lleno de signos de exclamación y puntos suspensivos; sus tramas se inscriben en el marco del melodrama, con su dicotomía intransitable entre el Bien y el Mal, sus premios y castigos, amores imposibles y finales anticipados desde la primera página. Y sin embargo, allí hay algo. Algo difícil de definir, que he debido pensar para escribir este ensayo como un principio de diferenciación, o como el esbozo de un discurso que lucha por ser dicho a pesar de (o tal vez a través de) la mecánica reducida de esas ficciones que cien años después nos resultan tan ajenas.

Susan Sontag señalaba que no hay nada más difícil de conceptualizar que el gusto, categoría que parece carecer tanto de sistema como de pruebas. Sin embargo reconocía la existencia de cierta lógica en su funcionamiento, amparada bajo la noción de “sensibilidad”. Esas notas

---

<sup>1</sup> Agradezco a Daniel Balderston no sólo por haberme puesto en contacto con la obra de Nin Frías sino también por sus comentarios y sugerencias, que resultaron fundamentales para la escritura de este artículo.

de Sontag apuntaban a marcar un punto de partida para conceptualizar cierta estética asociada con la palabra *camp*, pero en esas palabras preliminares sentaba también las bases para pensar la noción de “sensibilidad” en el campo de la literatura en particular y de la cultura en general.

Nada parece tan difícil de historiar como una “sensibilidad”. Sin embargo, la noción ha resultado muy útil para entender el ambiente del Uruguay del 900. Los trabajos de José Pedro Barrán y de Carla Giaudrone son, en este tema, imprescindibles. Al estudio de la estética canónica del Fin de Siglo (marcada por las lecturas asépticas de los grandes nombres como los de Rodó o Herrera y Reissig) agregan la necesidad de dar cuenta de otras sensibilidades, tal vez entorpecidas por la urgencia de decir lo indecible. No es casual que el nombre y la obra de Nin Frías aparezcan en ambos trabajos. Quisiera, entonces, inscribir este artículo dentro de esa genealogía crítica: aquella que presta oídos a esa sensibilidad, por muy ajena que sea a la del canon literario.

Leer a Nin Frías es internarse en un mundo de rumores y ecos que van desde la filosofía de Walter Pater y la prosa de Oscar Wilde hasta San Agustín; desde la exaltación de la belleza masculina hasta una retórica del pudor, de los relatos costumbristas en estancias bárbaras donde inglesitas exiliadas consiguen mágicamente maridos a su altura, a versiones parisinas del melodrama finisecular.

En *La generación del 900*, Carla Giaudrone dedica un capítulo brillante al análisis de las coincidencias y divergencias entre Nin Frías y Rodó, entendidas, fundamentalmente, como dos reescrituras del paradigma ético y estético de la Antigüedad grecorromana. Mientras que Rodó inscribe su *Ariel* en una lectura afrancesada de los griegos –en la que todo vestigio de homoerotismo había sido ya convenientemente depurado aunque no necesariamente descartado– Giaudrone demuestra cómo Nin Frías desarrolla en toda su obra una construcción positiva de la subjetividad homoerótica incripta “en el rescate que hace el escritor del contradiscurso del helenismo victoriano del siglo XIX que justifica el amor entre hombres en términos ideales o trascendentes” (97). Sin embargo, es interesante internarse en los textos de Nin Frías más allá de este rescate de otras tradiciones. Dar cuenta de los alcances de una sensibilidad diferente, de un discurso contrahegémico, si se quiere, en el Río de la Plata de principios de siglo, así como también pensar en su recepción y en su silenciamiento.

Llamativamente sus contemporáneos –desde Rodó a María Eugenia Vaz Ferreira y hasta el mismo Unamuno<sup>2</sup>– prefirieron leer al Nin Frías religioso y presentaron siempre críticas y polémicas alrededor de su obra ensayística, esquivando convenientemente sus novelas y ficciones. Deslindar en ellas la compleja –y a veces contradictoria– amalgama del homoerotismo helénico con la tradición cristiana de la amistad, el sacrificio y el dolor es una de las propuestas de este trabajo.

## 2. Narciso o la dictadura de la belleza

En uno de sus relatos tempranos: “Marcos, amador de la belleza”, Nin Frías sienta ya las bases de una sensibilidad homoerótica en la que conviven dos tradiciones centrales para todo el modernismo: la de la Grecia clásica y la del Renacimiento italiano.

“Marcos” cuenta la historia de un hermoso joven florentino que, convertido en gobernante, instaura un sistema que consiste en “reformular por lo bello” (157-8). Durante su gobierno el pueblo tiene acceso como nunca antes a la belleza y la felicidad. Sin embargo, Marcos es traicionado por la aristocracia y la Iglesia corruptas y muere envenenado.

El subtítulo sitúa al relato en tiempo y espacio, pero también en cierta atmósfera de corrupción. “Cuento florentino” indica –si tenemos en cuenta los ensayos de Nin Frías sobre el arte y la sociedad del Renacimiento– la inscripción del relato en una dinastía, la de los Médici. En “La novela del renacimiento”, Nin Frías traza la historia de esta familia que alterna el mecenazgo con la crueldad, y traza la genealogía de sus jóvenes bellos y justos asesinados en la flor de su vida. Lorenzo Tornabouni, Marco Vespuci y Ástor Manfredi encabezan esta genealogía.

---

<sup>2</sup> En esta serie de resonancias textuales, la carta en la que Unamuno llama a Nin Frías “el mirlo blanco” del Uruguay del 900 es quizás la más citada. Pero también sus pares uruguayos hacen constante mención a la rareza (por no decir “anomalía”) de Nin Frías en un contexto cultural que ya estaba viviendo el final del modernismo rioplatense. Rodó comienza por señalar vagas coincidencias –básicamente el amor que él comparte con Nin Frías por la tradición griega– para cerrar su breve comentario preguntándose si la insistencia de Nin Frías en el protestantismo conquistará realmente “muchas almas para su tierra santa y sus profetas” (Nin Frías, 1907, XII). Igual reproche le hace Eugenia Vaz Ferreira, que empieza por llamarlo “maestro de almas” (XXIII) para aclarar que “yo aceptaría que fueseis mi maestro, sólo que en una de las sendas no quisiera seguiros hasta el fin: en aquella donde la fe incondicional tropieza con la ciencia” (XXIII). Menos directo, quizás es Herrera y Reissig, quien a modo de crítica le dedica un largo poema cargado de tantos dioses y filósofos griegos que el nombre de Nin Frías no puede más que palidecer al contacto con esa compañía (241-4).

Nin Frías se detiene especialmente en estos dos últimos, que fueron “envilecidos a pesar suyo en ese antro de desvergüenza que fueron los apartamentos de los Borgia, [y] amanecieron estrangulados [sic] poco tiempo después a orillas del Tíber” (La novela 44<sup>3</sup>). Entonces, “Marcos, el amador de la belleza” podría ser cualquiera de estos jóvenes aristócratas, un personaje inscripto en esta genealogía de adolescentes inmolados. Como si Nin Frías quisiera corregir en retrospectiva la corrupción y “la desvergüenza” de la sociedad renacentista, presenta a Marcos como aquel príncipe que interrumpe ese linaje infeliz, “tan célebre por su crueldad como por su amor a lo bello” (155). Primera ruptura, entonces, con la Florencia del Renacimiento: Marcos, a diferencia de los Medici, es puro. En él se detiene “la mala herencia” (podría leerse este relato de Nin Frías como una anti-tesis del naturalismo). La oposición entre el monasterio y el palacio resalta esta premisa y la sigue una serie de espacios celebratorios: la mascarada, la coronación y el banquete como sucesivas pruebas que Marcos debe enfrentar para demostrar su fortaleza y, al igual que Cristo, evitar caer en la tentación.

El segundo elemento extraño a esta Florencia renacentista contiene la clave de toda la homoerótica de Nin Frías: es el momento en que el narrador explica la teoría ética y estética de su personaje. Dice este pasaje: “Recordó el instante más divinal de su vida, cuando en absoluto silencio, allá sobre la superficie tranquila del agua, le había sido revelada la potencia interior de su espíritu por primera vez con todas sus posibilidades de éxito y de gloria” (156). Es la visión de su propia belleza la que revela en el joven “Narciso” su método de gobierno, su vocación en el sentido más religioso posible del término. A pesar de ser una reescritura del mito clásico, la escena está narrada como una epifanía cristiana. En lugar de morir ahogado en las aguas del estanque, Marcos se metamorfosea de niño genio criado entre monjes en joven reformador político, en el redentor de esa sociedad corrupta: “dueño de los destinos de un pueblo, pensó en poder conducirlos a su *visión* y producir en él la dicha” (157, énfasis mío). Como sucede en otros textos contemporáneos a Nin Frías (que hablan “sin hablar” del amor entre hombres), la mirada está dirigida sobre el propio cuerpo. Pero aquí se transforma en visión divinal. En la reescritura del mito que propone Nin Frías no hay condena para Narciso; todo lo contrario, hay redención y

---

<sup>3</sup> Dado que tres de las obras que cito en este ensayo (el cuento “Marcos, amador de la belleza”, el ensayo “La novela del renacimiento” y la *nouvelle* “La fuente envenenada”) se publicaron en el mismo libro, *La novela del renacimiento*, he optado por señalar el nombre del texto en lugar del año de publicación cuando no está claro a cuál de ellos me refiero.

ascensión, pues lo que la visión de su propio rostro revela es el atisbo de un sistema ético y estético superior.

En 1911 faltaban cuatro años para que Freud escribiera “Introducción al narcisismo”, uno de sus primeros ensayos sobre el tema de la homosexualidad, pero el mito de Narciso sí había sido retomado por uno de sus antecesores, el psiquiatra (famoso por su relativa tolerancia para con este tema) Havelock Ellis. En “The conception of Narcissism”, un ensayo de 1897, Havelock Ellis identifica la figura del invertido narcisista como la de aquel “who misdirects libidinal energy by turning it on him/ herself” (en Bruhm 4). Mi teoría es que Nin Frías –habiendo leído a Havelock Ellis o no, aunque lo más probable es que sí<sup>4</sup>– invierte el discurso médico patológico tomándolo en su literalidad y otorgándole un signo positivo gracias a la irrupción de elementos cristianos en el texto.

En efecto, el sistema de gobierno de Marcos puede leerse como la puesta en funcionamiento de una serie de inversiones: los jóvenes jayales que rodean al príncipe son elegidos por su belleza “cualquiera fuera su origen” social (158), los pobres son bañados y vestidos como ricos y se turnan para vivir en las bellas mansiones de los jardines del palacio, comen en la misma mesa que los nobles y se educan en “la maravilla del Quattrocento” (158).

Especie de saturnalia permanente, el gobierno por la belleza no es otra cosa que la inversión de todas las jerarquías sociales. Así, la democratización de lo bello conlleva la liberación espiritual, la catarsis de todo el pueblo. Al reescribir con signo positivo el mito clásico, Nin Frías propone que este “desvío” libidinal sobre el cuerpo propio originado por su reflejo en el agua, es en realidad lucidez, revelación religiosa. Así, el “invertido” o el “anormal” se transforma en “el elegido”, “el visionario”, “el ser superior”. Nin Frías se reapropia del mito que el discurso científico había encerrado para siempre en sus binarismos represivos. Y ese autoerotismo que la ciencia veía como anómalo se transforma en visión espiritual de un orden superior: así el joven mismo se metamorfosea en espejo sobre el que la comunidad toda se refleja y se engrandece. De ahí la superioridad del *Quattrocento*. Es una época que (al igual que Narciso transmigrado en flor) florece en la “mayor maravilla de todas las edades” (Nin Frías, La novela 56).

---

<sup>4</sup> Al menos el nombre de Havelock Ellis figura en el último de los libros de Nin Frías, *El homosexualismo creador*.

Esto nos lleva, por último, a la más importante de las inversiones que subyace a este relato: el culto al joven, al adolescente como aquel ser superior, por bello y por joven (es decir por inexperto, pero también por puro, por estar en un estado ajeno a la corrupción del tiempo y la sociedad) más apto para el gobierno que sus mayores. Y aquí Nin Frías apenas esboza el principio de esta ética y estética de lo inmaduro, algo que desarrollará más en profundidad en sus relatos posteriores, en los que siempre hay una interrupción, un detenerse en ese estado de adolescencia eterna.

Por eso, en el final “Marcos” debe ser inmolado. Muere a manos de aquella clase corrupta. Pero el pueblo insiste en coronar el cadáver. Es imposible aquí no pensar en Cristo, que muere sin corona, en una cruz con un cartel que se burlaba de su condición de rey, pero que es coronado luego como un dios. En las dos o tres líneas finales, Nin Frías sugiere que la corona ha desaparecido porque Marcos ya ha sido divinizado por “las voces de la juventud heroica y angélica ... que lo conducían a los más altos sitios del coro” (157). Sea ángel o flor pagana, la transformación de Narciso en los relatos de Nin Frías da cuenta de una sensibilidad diferente, donde conviven elementos heterogéneos e inquietantes que subvierten tanto el discurso médico religioso del 900 como el del canon modernista.

### **Narciso en la ciudad o el secreto de ciertos jóvenes**

Si en “Marcos, amor de la belleza”, Nin Frías ya anunciaba esta amalgama de elementos clásicos y cristianos que se iba perfilando como contradiscurso homoerótico en el Uruguay del 900, en *La fuente envenenada* esa red de referencias secretas y eruditas que trazan la genealogía de la amistad varonil alcanza niveles de codificación aún más crípticos.

“Novela extraordinaria de costumbres cosmopolitas” es el subtítulo que el joven Nin Frías le da a esta primera *nouvelle*, escrita en Lausana hacia 1908. Tanto la fecha como la aclaración genérica son importantes: Nin Frías tiene entonces veinticuatro años y el cosmopolitismo hace rato es bandera de más de una generación de modernistas que gustan de rodear tanto sus ficciones como su biografía de un velo de exotismo o decadentismo sensual que roza lo extraordinario.

Pero es el tercer término (las “costumbres”) el más interesante del subtítulo, pues, a pesar de los esfuerzos del prólogo de Nin Frías por

inscribir el relato dentro del ámbito de lo extraordinario—es decir, dentro de esa reescritura del gótico que iniciara Edgar A. Poe con su primer libro de relatos— en *La fuente envenenada* las costumbres importan tanto como el elemento fantástico que hace avanzar su trama.

Dice Nin Frías en el prólogo, aclarando y a la vez velando la fuente de su relato: “Esta historia pertenece al género de las extraordinarias. Básase en una superstición medioeval que, á fuer de muy ignorada, ha sido poco ó nada estudiada. Ella se funda en que con la imagen de un ser ó de una de sus posesiones, se podía hacer sufrir al cuerpo con cuanto ocurriera á la malévola intención del agente” (61).

*La fuente envenenada* cuenta la curiosa amistad entre dos jóvenes (el cubano Jorge de la Torre y el griego Sordello Andrea) en París —lugar privilegiado del imaginario modernista para la proliferación de “otros” erotismos— ciudad en la que de la Torre se entrega al ejercicio perverso de las “costumbres cosmopolitas” mientras Sordello trata de llevarlo a una vida de pureza. Envenenado mágicamente por una amante de Jorge, Sordello Andrea enferma de tuberculosis. Los amigos viajan a Davos, Suiza, en busca de aires más puros, donde Sordello muere pero Jorge se salva y abandona su vida licenciosa. En el epílogo, Jorge viaja a Grecia, donde se casa con la hermana menor de Sordello (Antégona) y, frente al sepulcro de su amigo, se abre a “la amistad de otro amigo, mayor que aquel joven artista, mero discípulo suyo”, la de Jesucristo (123). Todo esto en el espacio de apenas sesenta y cuatro páginas.

Comienzo, entonces, por los protagonistas. Tanto Jorge como Sordello tienen una relación difícil con las mujeres. De Sordello se dice que “no había sido afortunado en el amor y su alma sensible buscaba en la amistad dar una expansión á la ternura. Con un amigo caminaba mejor por la vida” (67). A Jorge se lo describe como “un enfermo de la voluntad. Había entre su físico viril y fuerte, como el de un atleta, y su mente, una disparidad, causa de todas sus desgracias. Su aspecto exterior seducía a las mujeres, y su fondo romántico las alejaba de sí” (65). Más adelante se consigna que ambos personajes, por distintas razones comparten su “desprecio por las mujeres” (67). Estas caracterizaciones de los personajes en gruesas pinceladas dan pie a diferentes escenas en las que los amigos se sientan a observar la vida de París. La decadencia de las costumbres en la ciudad parece ir ligada al desfile de “amazonas”, “demimondaines”, “muñecas con caras virginales” y “seudomatronas” (67) que hacen del Bosque de Bolonia el epicentro de su exhibicionismo sexual. Un exhibicionismo que, señala el narrador,

eclipsa a los jóvenes “principiante[s] en la vida galante” que “en sus trajes entallados caminaban inapercibidos en este tumulto mujeriego”. (68) Un poco más adelante, en una escena en el pabellón de Armenonville, el narrador insiste en este espacio urbano saturado por la presencia femenina: “Imposible era la concentración del espíritu en aquel sitio: la mujer obsede este ambiente galante” (71).

Más allá de la misoginia evidente en estas escenas, interesa cómo Nin Frías concibe la particular geografía del deseo en la ciudad moderna, planteada como un juego de visibilidades desequilibrado<sup>5</sup>. En efecto, la ciudad coloca a la mujer en el sitio del exceso, la hace desfilarse como un objeto de deseo susceptible de ser poseído por la mirada mientras que oculta a esta mirada deseante la presencia de otros cuerpos-objetos. Sordello y Julio representan otro tipo de *flâneur*, aquel que registra ese desequilibrio erótico en las costumbres de la urbe cosmopolita, aquel capaz de registrar no sólo la geografía visible del deseo sino también aquella que permanece oculta. En el juego de *voyeurs* de los protagonistas, el exhibicionismo del cuerpo femenino contrasta con la invisibilidad de los jóvenes parisinos, que se confunden en el “tumulto mujeriego”. Inscripción sutil de estos cuerpos enmascarados en esta invisibilidad que sólo la ciudad moderna puede proveer: los jóvenes se confunden entre los cuerpos femeninos (pasan desapercibidos) y a la vez se con-funden con ellos (en sus trajes entallados, se fusionan con ellas). El arcaísmo afrancesante de la última cita es especialmente revelador: la mujer “obsede” (es decir, “obsesiona en exceso/ molesta/ interrumpe”) la vida amorosa, o este ambiente “galante”<sup>6</sup>, es decir, esta cofradía de jóvenes invisibles.

Tal concepción de la mujer no impide que Jorge tenga relaciones sexuales con muchas de ellas, aunque es cierto que “se satisfacía cono-

---

<sup>5</sup> En la novela de Hernández Catá, *El ángel de sodoma*, de 1929, París es vista como aquella ciudad donde el deseo homoerótico puede expresarse libremente. Curiosamente, en la novela de Nin Frías, París es un espacio de corrupción en el que hasta la amistad masculina se pervierte y por eso debe ser abandonado.

<sup>6</sup> La polisemia del adjetivo “galante” complementa esta lectura: usado como sustantivo referiría al joven u hombre que es “atento, cortés, obsequioso, en especial con las damas”. En el texto de Nin Frías parece desplazarse curiosamente hasta convertirse en un atributo de estos jóvenes “confundidos”. Un nuevo desplazamiento lo circunscribe a la “vida” o al “ambiente” de la ciudad en el que estas mujeres circulan en exceso, sugiriendo la segunda acepción que plantea la Real Academia Española “Dicho de una mujer: De costumbres licenciosas”, desplazamiento en que los jóvenes, por contraste, aparecen como seres más puros y ajenos a esa vida de corrupción.

ciéndolas, haciéndose amar apasionadamente, y luego, cuando otros se aprovechaban de su aventura, rompía con ellas de una manera brutal” (67). El componente perverso-narcisista del personaje ya se insinúa en este pasaje y es un rasgo esencial de todas sus relaciones, incluso de su amistad con Sordello. Pero especialmente extraño es el caso de sus amores con Andreé, con quien sus relaciones se han enfriado debido a una imprudencia. Durante un almuerzo, Jorge ha revelado inadvertidamente su verdadero desprecio por la muchacha: “Se me apareció tan vulgar, comía tanto y con un apetito tan burgués, que no sé cómo le transmití mi impresión en los términos más precisos” (68).

Otra vez se asocia el exceso a la mujer, ahora ligado a otro tipo de placer, el de la comida. Pero las palabras de Jorge, destinadas a desenmascarar la vulgaridad mundana de Andreé, irónicamente desenmascaran la naturaleza ficticia de su deseo por ella. Se revela, entonces, el verdadero Jorge, pues esas palabras le quitan “su disfraz de hombre galante” (73) tal como insiste el narrador unas páginas después cuando Jorge se pone su *smoking* en un intento por seguir representando su papel de caballero a la reconquista de la muchachita. Retomando la teoría de Judith Butler sobre la naturaleza performativa del género y la existencia de “guiones” de género, podríamos decir que la trama de *La fuente envenenada* consiste en parte en una denuncia de esta cualidad performativa (y represiva) de las costumbres cosmopolitas, que obliga al varón a calzarse “el disfraz de hombre galante” para poder circular libremente por esa geografía engañosa del deseo.

Pero la novela no elabora demasiado esta denuncia. Se limita a sugerirla de diversos modos. Nin Frías dirige la trama en otra dirección. Viendo sufrir a Jorge por la indiferencia de Andreé, Sordello (que es escritor) accede a colaborar en la reconquistar de la joven. Para ello escribe una carta que, por razones poco claras<sup>7</sup>, enfurece a Andreé y la decide a buscar venganza con la ayuda de una adivina. La vieja le informa que Jorge en realidad no la quiere “mas desearía reducirla a la esclavitud de su corazón” (78), a lo que la joven contesta: “Quiero herirle con una enfermedad que le consuma pronto; por ejemplo la tisis” (79). La adivina ordena a Andreé que cada mañana, antes del alba, además

---

<sup>7</sup> Tal vez una de las razones de la ira de Andreé esté en esta frase aparentemente inocente de la carta: “Después te he invitado, he pedido perdón, pero como la mujer de Lot, te has vuelto de piedra” (73). Convengamos en que la comparación no es muy alagadora y que la invocación a Sodoma y Gomorra revela demasiado claramente la naturaleza invasora de la mirada de Andreé sobre el vínculo de los dos muchachos.

de encender una vela al espíritu del mal, unte con una pomada “una imagen de los supuestos pulmones de Jorge” (79). Pero en el siguiente capítulo, la trama sufre un giro sorpresivo: luego de realizadas al pie de la letra las instrucciones de magia negra es Sordello Andrea y no Jorge de la Torre quien se enferma de tuberculosis.

Es esta relación gemelar, esta conexión mágica entre los dos amigos la que revela la particular concepción de la amistad masculina de Nin Frías y la que constituye el centro de la novela. Al nivel de la trama, la relación entre los dos amigos revela un desequilibrio central: la acción melodramática (que debería ser impulsada por el conflicto triangular entre Andreé, Sordello y Jorge) se disuelve o se desequilibra por el “exceso de información”, por cierta morosidad ensayística del narrador, que en lugar de avanzar por los caminos estipulados por el género, se detiene indefectiblemente en dar forma y contenido a la relación entre los dos varones. Así, a este desequilibrio entre forma y contenido en la trama, corresponde el tratamiento del desequilibrio del deseo en la novela. El espacio desequilibrado del deseo, la ciudad moderna, se ve interrumpido por el espacio purificador de los Alpes, al igual que la trama del melodrama tradicional se ve interrumpida por la lógica purificadora del ensayo que acaba cercenando su vocación narrativa.

A la geografía del deseo de la ciudad moderna, erigida sobre un fundamental desequilibrio de los cuerpos –desde el femenino “demasiado visible” hasta aquellos jóvenes que se “confunden” en el tumulto, pasando por aquellos cuerpos travestidos en la pose de “hombres galantes”– Nin Frías opone el espacio purificado de los Alpes, donde la amistad de Jorge y Sordello culmina en salvación espiritual y donde el discurso homoerótico aflora como pequeño ensayo estético-religioso.

### **De Oscar Wilde a Cristo: divino Narciso o el equilibrio restaurado**

Es cierto que los escritos de Walter Pater sobre el arte clásico y el Renacimiento son un punto de partida para Nin Frías. La mayoría de sus ficciones retoman la idea de la amistad romántica entre varones y el “culto al adolescente” que, según Pater, era un rasgo fundamental a la hora de considerar la superioridad artística de la Grecia clásica (Giau-drone 114). Pero La fuente envenenada es especialmente interesante porque se aparta de este paradigma, deja atrás la idea de armonía en este vínculo amoroso y lo trabaja, en cambio, a partir de la enfermedad y el desequilibrio, como si la relación homoerótica fuera un espejo de lo que sucede en la ciudad moderna y sus costumbres cosmopolitas.

Tal como señala Giaudrone, en la vida espiritual de todos los personajes de Nin Frías hay siempre un momento de revelación relacionado de una manera u otra con el mito de Narciso (118). Es posible entonces leer como, lo hace esta autora, la conversión de Jorge De la Torre ante el lecho de muerte de su amigo como una toma de conciencia: en su amor por Sordello, Jorge se descubre a sí mismo (se quita su “disfraz”), toma posesión de su verdadero yo y emprende su viaje de salvación espiritual. Sin embargo, el planteamiento de la amistad en *La fuente envenenada* es mucho más complejo que una reescritura del mito de Narciso. En todo caso, se trata de una serie de reescrituras superpuestas sobre este mito, una serie de “violencias” que Nin Frías impone al concepto griego de la amistad.

En línea con toda la literatura modernista, *La fuente* está plagada de alusiones literarias y artísticas que tienden a saturar la trama en su red infinita de referencias. Al igual que los datos turísticos sobre París, esas referencias a veces parecieran un intento de exhibir un catálogo de “lecturas de moda” del 900. Sin embargo, muchas de estas intertextualidades resultan sumamente reveladoras para recomponer la esencia del vínculo homoerótico que propone la novela y su compleja genealogía literaria. Un punto de partida lo constituyen los dos epígrafes que enmarcan el texto.

El primero es de Oscar Wilde y está tomado de su famosa conferencia sobre los Prerrafaelitas y el Renacimiento Inglés. Nin Frías elige una sección en la que Wilde explica cómo el artista recorta el tema del que tratará su obra. Wilde lo compara con el filósofo platónico, ambos espectadores del tiempo y la existencia: ningún tema les es ajeno, todo desfila literalmente ante sus ojos. El artista elegirá algunos hechos y descartará otros con “a calm artistic control of one who is in possession of the secret of beauty” (Wilde 107). Tal es exactamente la frase que Nin Frías elige para su epígrafe. La frase reenvía, entonces, a múltiples recortes que ejemplifican la escritura en abismo del uruguayo: al recorte que hace el artista platónico en su visión al elegir, entre el desfile eterno, unas ideas y no otras; al de Nin Frías como autor, que elige tratar (como quien por fin exhibe su secreto) el tema de la amistad masculina y no otro; al de sus personajes que, frente al desfile de cuerpos urbanos, ven y vislumbran un orden diferente del deseo.

La reconstrucción del segundo epígrafe es un poco más compleja. Esta vez Nin Frías ha optado por traducir al español un fragmento de un cuento de Edgar Allan Poe: “ese peculiar dejo de melancolía que

se hallará siempre como inseparable de la perfección de lo bello” (61). La cita está tomada de “The Visionary”, uno de los primeros relatos del norteamericano. En este cuento –ubicado en una oscura Venecia con ecos renacentistas– el personaje central, el “visionario”, es un ser ambiguo, ligado de forma extraña a la Marquesa Afrodita, de modo tal que cuando uno muere envenenado, también lo hace “mágicamente” la otra. Podría decirse que ambos son la misma persona, que Poe construye una visión del andrógino sagrado “desdoblado”. El epígrafe recortado por Nin Frías se refiere a la observación del narrador de un cuadro de la Marquesa Afrodita. La frase completa dice: “But in the expression of the countenance, which was beaming all over with smiles, there still lurked (incomprehensible anomaly!) that fitful stain of melancholy which will ever be found inseparable from the perfection of the beautiful” (302). Nin Frías no sólo ha dejado fuera el paréntesis sobre la “incomprensible anomalía” en la belleza de la Marquesa sino que traduce “*fitful*” por “peculiar” y “*stain*” por “dejo”, con lo cual anula toda la carga de violencia e impureza (ese sutil desequilibrio o anomalía) que, según Poe, es inseparable de la perfección de lo bello<sup>8</sup>.

Sin embargo, *La fuente envenenada* reintroduce de otras formas la violencia y la impureza que Nin Frías había suprimido de este epígrafe. Tal vez la clave que provee este cuento de Poe para la interpretación de *La fuente* está dada en el doble papel de la visión que propone: la visión como percepción de lo bello y la visión como posesión de una facultad divina que atisba un orden superior. El secreto de lo bello de Wilde, encerrado en la visión neoplatónica de los Prerrafaelitas, se completa entonces con este componente visionario de aquel capaz de ver en “la perfección de lo bello”, la presencia de un componente impuro, desestabilizador.

En efecto, la “anomalía” de Poe, entendida como desequilibrio, atraviesa toda *La fuente*. Está en la visión que los protagonistas tienen de la ciudad y, en especial, en el vínculo homoerótico. Al personaje de Jorge

---

<sup>8</sup> El cuento de Poe es revelador en muchos otros sentidos. Podría decirse que es una reescritura del mito de Orfeo y Eurídice, sólo que Poe pone especial empeño en presentarnos un Orfeo “diferente”. El libro que abre el narrador en el Palacio del Visionario es la tragedia escrita en el Renacimiento por Angelo Poliziano, “*Fabula di Orfeo*”. La mirada del narrador de Poe se detiene en la última parte de esta obra, que está marcada por las lágrimas. Esta parte corresponde al pasaje en que Orfeo, tan perturbado por la muerte de Eurídice, se declara incapaz de amar a otra mujer y por lo tanto anuncia que a partir de ese momento sólo podrá amar a muchachos (Poliziano, 155-156). Enfurecidas por esta declaración de amor homosexual, las Ménades lo depedazan.

de la Torre se lo describe desde el comienzo como “un neurasténico sin cura, uno de esos seres que devoran más vidas que las que dan [...] débil para toda cosa que no fuese la voluptuosa contemplación de sí mismo” (64). Jorge, un narcisista desequilibrado, es la contraparte de Sordello, cuyo espíritu puro se extasía en la belleza a su alrededor pero que “como artista verdadero [...] amaba sentir en la serenidad de la vida una influencia revolucionaria, un elemento de desequilibrio y un esfuerzo inútil” (66). Esa fuerza desequilibradora es Jorge. El vínculo que une a los dos amigos es el de los opuestos que se atraen y, en esa atracción, logran un vínculo de perfecta armonía. Pero unas páginas después, Nin Frías sorprende con esta descripción del vínculo amistoso:

Sordello es todo corazón y alma para su amigo; se despoja de su yo para complacerlo. ¡Rara cosa es la amistad: tiene del amor que mueve la vida todos los caracteres sublimes sin sus decepciones profundas porque es una unión libremente consentida é ideal [...]. Pero en esta alianza, para producir el equilibrio afectivo es necesario que uno de los amigos sea la víctima y el otro el victimario; el uno el dominado, el otro el dominador, el uno débil, el otro fuerte (69).

La dialéctica del amo y el esclavo que plantea este pasaje resulta bastante perturbadora. Hay algo malsano (“raro”) en la relación de estos dos amigos que forman una unión perfecta apoyada en una repartición tan desequilibrada de los roles. Es más, justamente en esta “rara” disparidad “libremente consentida” parece consistir la superioridad de la amistad con respecto al amor.

Del “culto al adolescente” puro que proponía en “Marcos, amador de la belleza”, Nin Frías ha pasado a una concepción de la amistad masculina que introduce una serie de elementos nuevos, más cercanos a la tradición cristiana, como la idea de la impureza, la abnegación y el sacrificio. El ideal griego concebía ya la asimetría como fundamental en el vínculo homoerótico entre maestro y alumno, pero en el caso de Sordello y Jorge tal relación está invertida, pues es Sordello (la víctima o el cordero) quien enseñará a Jorge (el victimario o pecador) el orden superior de lo bello.

En ese nuevo ser que se construye por la fusión de los dos amigos, Sordello, como Cristo, “se despoja de su yo”, es puro espíritu para Jorge, que aparece como aquel que carga con el componente carnal dominador. La descripción del vínculo no está exenta de referencias al discurso médico de la época, que teorizaba sobre la inversión sexual en términos de un componente activo y otro pasivo (Ellis 114). Lo interesante es que

Nin Frías proponga una teoría ética y estética basada en esa asimetría, fusionando en ella tres discursos diferentes: el médico patológico, el del “amor griego” y el de la tradición cristiana.

Para que la relación erótica entre Sordello y Jorge se consume totalmente, esa asimetría fundamental debe llevarse hasta el extremo: el sacrificio de Sordello debe ser total y por eso su enfermedad toma el cariz de un auto sacrificial en aras de la salvación del alma de su amigo. En efecto, Jorge está enfermo desde el comienzo de la novela: es un narcisista perverso, un “neurasténico”<sup>9</sup>. Entre los libros de su biblioteca –todo un catálogo de decadentismo finisecular– guarda un extraño manual, “la última novedad en materia de cultura física: Comment obtenir le pur sang humain” (74), que lo vuelve a presentar como a un ser vampírico. Paradójicamente su cuerpo no muestra ningún síntoma de enfermedad, es su alma la que está enferma (“El orden moral huía de su comprensión”, 74). Sordello, en cambio, es un alma pura; por eso, para mantener el equilibrio en la relación con Jorge, su cuerpo debe necesariamente enfermar. Casi siguiendo al pie de la letra la teorización de Eve Sedgwick, en el triángulo que forman Sordello Andrea, Jorge de la Torre y Andréé (y nótese que amigo y amante comparten el mismo nombre, que significa “varón”), esta última actúa de elemento catalizador de la relación entre los dos varones. En su intento de dañar a Jorge, envenena a Sordello y lleva la relación entre ambos a un paso más allá (en el sentido erótico, claro, pero también en el sentido trascendente).

No es casual que el único contacto físico entre los dos amigos suceda en el momento en que Sordello enferma, pues en ese instante, la verdad del vínculo le es revelada a Jorge como una verdad estética:

En efecto, según se lo comunicó a Jorge [el médico] su amigo estaba atacado de tuberculosis. No pudo contener sus lágrimas y recién entonces supo cómo en su corazón áspero se había insinuado un afecto perdurable [...]. En un instante, Sordello se había transformado para él. Hasta el recuerdo de su rostro se le hacía más bello. Su cabeza artística, su frente despejada, sus ojos garzos, en los que se apercibía á veces un abismo, un infinito, su perfil de líneas puras, todo ello constituía para él la expresión de un ser excepcional (83).

Es la belleza de Sordello revelada sólo por y en la enfermedad –una belleza que, como en el epígrafe de Poe, para ser perfecta debe estar

<sup>9</sup> “Neurasténico” es un adjetivo que el discurso médico usaba con frecuencia para la mujeres o los “afeminados” (ver Ellis 106, 144 )

manchada por cierta melancolía, cierta violencia que anuncia la muerte y, por supuesto, marcada por la imposibilidad de consumación carnal—la que transforma el vínculo erótico entre ambos. De ahora en más, ya no estará regido por la dialéctica del amo y del esclavo: la belleza de Sordello, percibida sólo gracias a su sufrimiento, ha sutilizado el vínculo, lo ha llevado a otro nivel, el de la iluminación. En ese momento cúlmene, dice Sordello:

“Presentía, siendo niño una muerte así, cuando la virilidad me llamaba al festín de la vida. Mi única tristeza es el hogar desolado que dejaré tras mi y tú”. Al decir esta última palabra, puso su mano en la del amigo. “Sentía siempre el choque de tantas cosas diversas en mí; me atraían por igual tantas y tantas cosas bellas (...) con el mismo placer intenso leía la Biblia como la Imitación de Jesús, Cristo o Wilde (...)” (83).

Aquí se sugiere que Sordello ha renunciado a entregarse al “festín de la vida” (recuérdese aquí el pasaje en que Andreé come con exagerado apetito) yendo en contra del llamado de su “virilidad”. En cambio, como el artista neoplatónico o como un santo en éxtasis, se ha dedicado a la contemplación. Pero una contemplación que se detiene en las cosas más diversas (¿acaso no es ésta, la armonía en la heterogeneidad, una de las leyes combinatorias de todo el modernismo?). Abstención y contemplación son los dos ejes sobre los que Nin Frías erige su ideal del vínculo homoerótico: el primero remite a la tradición cristiana, el segundo a la griega. Sólo en esa confluencia puede el nombre de Oscar Wilde cohabitar con el de Cristo.

Unas líneas más abajo, Sordello inicia un monólogo en el que es casi imposible no leer una declaración de principios, una especie de ars poética del propio Nin Frías: “He sido devoto de la vida superior [...]. Creo haber observado la vida en mis escritos con sobriedad y sin ilusión engañadora. He puesto en ellos, en vez de la objetividad fría del naturalismo, la simpatía inteligente de un alma ardiente” (84).

Tal es la propuesta literaria del uruguayo: al terreno estéril del naturalismo, hijo de la ciencia positivista y la criminología, que expulsa al homoerotismo tanto del tejido social como de la literatura, responde con simpatía, retomando tal vez aquella etimología de la palabra que la reenvía a la esfera de lo mágico y lo divino. El vínculo erótico entre dos hombres se cuenta (a la vez que se “sana”) dentro de esta “magia simpática” que implica el conocimiento secreto de un Orden superior y que restaura el equilibrio roto por la corrupción de la ciudad moderna.

Es en estas confluencias que Nin Frías va aún más allá de la reescritura del mito de Narciso. Jorge de la Torre es quien se inclina sobre Sordello enfermo y recibe el relámpago iluminador del amor, y Sordello es la fuente envenenada en la que su amigo— como el filósofo neoplatónico de Wilde, como el Orfeo en el cuento de Poe, como el visionario— se abre a la maravilla de un Orden Superior. Creo que allí radica el valor de las ficciones de Nin Frías: hay que leerlas como ensayos, como manifiestos y no como narrativas. Sólo así va surgiendo la silueta de ese otro Narciso que el melodrama *queer* irá reclamando para sí con el correr de los años. Hay muchos elementos en esta novela “menor” que generan ecos retrospectivos en obras “mayores”. La unión de deseo y enfermedad (presente en *La montaña mágica* o *La muerte en Venecia*); la amalgama de elementos “bajos” y “altos”, el privilegio del artificio por sobre lo natural; incluso la descripción del sepulcro de Sordello, si la leemos cien años después y con más sentido del humor que Nin Frías, podría resultar una síntesis anticipatoria de lo que luego se revalorizaría como “estética kitsch”.

En 1908 todavía faltaban muchos años para que el homoerotismo abandonara el lugar de lo prohibido o de lo hipercodificado al que lo relegaba el discurso patológico. Pero al menos en las ficciones de Nin Frías, Narciso ha dejado ya de ser un enfermo, un loco o un invertido para transformarse en un visionario y en un profeta de esos otros órdenes posibles del amor en los que la literatura siempre adelantará a la vida.

## Bibliografía

BARRÁN, José Pedro, *Amor y transgresión en Montevideo: 1919-1931*, Montevideo: Banda Oriental, 2002.

----- *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II. El disciplinamiento 1860-1920*. Montevideo: Banda Oriental, 1991.

BRUHM, Steven, *Reflecting Narcissus. A Queer Aesthetic*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990.

ELLIS, Havelock y John Addington Symonds, *Sexual inversion* [1897], New York: Arno Press, 1975.

GIAUDRONE, Carla, *La degeneración del 900. Modelos estéticos-sexuales de la cultura en el Uruguay del 900*, Montevideo: Trilce, 2005.

NIN FRÍAS, Alberto, *El homosexualismo creador o la amistad a lo largo de las edades*, Madrid: Morata, 1933.

----- “Marcos, amador de la belleza”, en *La novela del Renacimiento*. Valencia: Semper s/d [circa 1911], pp. 155-160.

----- *Nuevos ensayos de crítica e historia*, Montevideo: Imprenta Dornaleche y Reyes, 1907.

----- “La fuente envenenada. Novela extraordinaria de costumbres cosmopolitas”, en *La novela del Renacimiento*, Valencia: Semper s/d [circa 1911], pp. 57-124.

POE, Edgar Allan, “The Visionary”, en *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, Gloucester, Mass: Peter Smith, 1965, pp. 292-304.

POLIZIANO, Angelo, *Stanze. Fabula di Orfeo*, Milano: Mursia, 1988.

SEDGWICK, Eve Kosofky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York : Columbia University Press, 1985.

SONTAG, Susan, “Notes on ‘Camp’”, en *Against Interpretation*, New York: Delta Books, 1966, pp. 275-92.

WILDE, Oscar, “Lecture on the English Renaissance”, en *The Works of Oscar Wilde*. New York: Lamb Publishing Co., 1909, pp. 108-117.