

Terriblemente otra cosa.

Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad.

Silvia Molloy. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

Mónica Bernabé

Universidad Nacional de Rosario

Si el subrayado es la huella de la lectura o el señalamiento del lugar desde donde comienzan otras escrituras, como sugiere María Moreno, será preciso advertir que la lectura del libro de Silvia Molloy puede llevar este procedimiento a su límite. En mi ejemplar, por ejemplo, las marcas casi cubren la totalidad de los párrafos, saturándolo de subrayados y haciendo desvanecer el método, complicando la síntesis, suscitando el sobre-subrayado. Con esto quiero decir que *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad* es uno de los imprescindibles de la crítica literaria latinoamericana del fin de siglo XX. Los ensayos, que fueron publicados originalmente entre 1983 y 2001, proponen una serie de líneas de retorno y fuga, un trayecto de ida y vuelta entre

presente y pasado a partir de una lectura que selecciona y recorta imágenes, textos, situaciones y encuentros, surgidos ellos mismos de un subrayado intenso y revelador de las escenas constitutivas de ese sitio discursivo que llamamos “América Latina”. Desde el índice, en la trama de los títulos, emerge el giro crítico que Molloy viene promoviendo desde hace algunas décadas: pose – cuerpo – nación – diferencia – ideología – sexualidad – disidencia – deseo – identidad son las palabras clave de una estrategia analítica que logró darle una vuelta de tuerca al objeto a partir de la perspectiva de los estudios de género. Saliendo al cruce de la crítica anclada entre el textualismo y la sociología, los ensayos leen a la literatura en su borde, o mejor, en su desborde. Leen la política cultural que orientó la formulación normativa en América Latina, poniendo especial atención a los secretesos de la voz, a las poses de los cuerpos, a los diagnósticos de la simulación en tanto dispositivos de construcción de identidades alternativas. Leen las implicancias ideológicas que acarrea la escisión entre diferencia y norma, entre enfermedad y salud, entre decadencia y plenitud en las prácticas culturales del período. Si los síntomas de fines de siglo XIX brotaron en diferentes contextos simultáneamente arrastrados por los marcos expansivos de la modernidad, *Poses de fin de siglo* enfatiza las implicancias latinoamericanas de la doble presión de dependencia cultural respecto de Europa y de los Estados Unidos como elemento condicionante del debate de la identidad nacional.

En la famosa crónica donde José Martí presenta –traduce– a Oscar Wilde para los lectores del mundo hispánico, Molloy

encuentra una escena emblemática de la ansiedad latinoamericana frente a la diferencia perturbadora del otro. Frente a Wilde, Martí asume una suerte de estrabismo perceptivo: puede escuchar y aprobar su mensaje de devoción a la belleza y a las cosas bellas al tiempo que aparta la vista del cuerpo del mensajero. La pose de Wilde, su exceso extravagante, “hiere los ojos” del cubano. Por sus cabellos largos, medias, chaleco y corbata de seda, zapatos de hebilla y botón de brillantes, concluye que “no viste como todos vestimos”. Pero ¿quién es ese “nosotros”? Con esta pregunta inaugural, *Poses de fin de siglo* emprende el análisis de los modos de articulación de una retórica de lo propio en contrapunto con la amenaza de lo *otro*. La operación crítica de Molloy se asienta en una ética de la restitución: lee en el reverso del canon aquellos subtextos reprimidos por la auto-censura y también los que han sido borrados por la censura crítica. Se trata de desleer la tradición canónica para poder leer las políticas culturales del modernismo en lo no dicho o en lo dicho a media voz: el homoerotismo inscripto en las poses del esteticismo decadentista, las rarezas y anomalías que la psiquiatría positivista diagnostica en colaboración con la literatura modernista, el ocultamiento de los cuerpos en la proclama moral del ensayismo cultural, la redefinición de esencia de lo nacional en términos de masculinidad en el contexto inmigratorio argentino, las figuraciones de una feminidad monstruosa cuando las disidencias sexuales ponen en crisis las estrategias de representación, la utopía del exilio como resistencia a la modernidad latinoamericana de heterosexualidad obligatoria.

Problematizar lo nuestro es poder sacar del closet aquello que la lectura unívoca, normativa de la nación reprime en los pliegues de los discursos de la identidad promovida desde el legado patriarcal y excluyente de las diferencias. De ahí que para Molloy los cuerpos importen en términos políticos ya que son leídos como declaraciones culturales. Por esto, la pose y la exhibición no difieren de la estrategia del maquillaje en los términos que lo plantea Baudelaire: subvierte las clasificaciones, desestabiliza las certezas de las normativas, al proclamar una individualidad como producto auto-construido. Ahora bien, ¿cómo leer las formas de lo no dicho sin pretender revelar la “verdad” que subyace detrás del texto, cómo hablar de lo oculto fuera de la lógica que aspira a señalar una supuesta identidad detrás de la máscara? La estrategia que propone Molloy se asemeja a la de la carta robada de Poe que siempre ha estado allí, como resto o suplemento, esperando la lectura que sepa leer *otra cosa*. Leer, por ejemplo, los textos olvidados del modernismo, sus autores menores (otro *efecto Baudelaire* de la lectura) como Atilio Chiápori, Federico Rahola o Augusto D’Halmar en el registro de lo que Peter Brooks denominó “imaginación melodramática” precisamente porque son ellos que en su exceso y exageración representan aquello que la ‘buena’ literatura reprime, porque esos textos “revelan, mejor que en los textos que la crítica ha canonizado, las tensiones de las construcciones de género, sus aspectos más problemáticos, sus intersecciones con otros discursos, sus puntos de fricción ideológica que desbordan, de hecho, en un campo cultural infinitamente más

rico que el que suele reconocérsele a la literatura de fin de siglo”(180).

Pero leer a los menores no implicar olvidar los textos canonizados. Molloy se propone releer los clásicos desde sus inmediaciones textuales. Vuelve a leer, por ejemplo, a Teresa de la Parra desde los detalles menores de una edición también clásica como la de la Biblioteca Ayacucho. Entra al canon desde el final del volumen y lee, en el espacio vacante de la cronología de la vida de la autora, las lagunas mismas como “espacios de resistencia, de provocación o también –cuando las lagunas son producto de la censura de los críticos– como espacios de vergüenza social” (267). De la relación de Parra con la escritora y antropóloga cubana Lydia Cabrera, quedan las cartas que ofrecen un testimonio de los rodeos y las simulaciones en torno a la cuestión del género, las represiones del deseo, las formas de decir al sesgo, las codificaciones rituales que afirman una sexualidad en disidencia. En el lesbianismo de Teresa de la Parra y Lydia Cabrera tanto como el de Gabriela Mistral, se inscribe el afuera de una patria hostil que empeñada en la catalogación de las identidades, era espacio inhabitable para mujeres diferentes que, además de renegar de las funciones que el poder hegemónico les asignaba, osaban ingresar al territorio de las sagradas escrituras masculinas.

Precisamente, desde la otra punta de la escena del fin de siglo latinoamericano, en el filo mismo del novecientos, Rodó había propuesto, con la retórica del sermón laico que desgrana en *Ariel*, la fundación de la hermandad de varones pensadores en respuesta

al llamado a los “hombres naturales” imaginado por Martí. La *pose magisterial* del autor y el éxito rotundo del ensayo, le permitió al joven montevideano de veintiocho años asumir el grandilocuente título de “maestro de América”. Estamos aquí ante la figura de otro clásico desde donde Molloy decide trabajar los rastros de un cuerpo sepulto en las sombras que arroja su propia monumentalidad. La eficacia de la lectura al reverso queda demostrada en la capacidad y sutileza con que su análisis crítico trabaja con los contradictorios testimonios de quienes lo conocieron, en los detalles que consignan sobre la materialidad de su cuerpo, en las versiones encontradas, en las lagunas y secreteos, en su relación con el dinero, con las comidas, en los “pequeños cuidados” como diría Darío y también en los descuidos. Sin embargo, en los “desmañados cuadernos personales que se conservan, hasta el día de hoy, inéditos en su archivo” (111) Molloy confirma la existencia de otro, del otro, de lo otro de Rodó. No se trata de descubrir el detalle biográfico borrado que restituya al Rodó “auténtico”, sino de medir lo que dejó de lado en lo que toca al cuerpo atendiendo a un detalle mínimo de su archivo personal, tan poco transitado por sus críticos. “Amo el bien; amo la verdad, amo la belleza,... la madre que me besó... la patria en que nací”, etc., etc.” escribe Rodó en el reverso de una ilustración que reproduce a un hombre de cuerpo musculoso y desnudo, con pectorales que parecen senos. Entre ese cuerpo hundiéndose en el mar a punto de ser devorado por los peces y la proclama moral escrita al dorso, Molloy lee las grietas de

la monumental la escena docente desde donde el maestro americano impartía sus lecciones cívicas.

Por otro lado, Molloy presta especial atención a las “nenas” latinoamericanas, por sus rarezas, por sus excesos de inadaptación. La primera figuración es de Delmira Agustini, quien en 1902, a los dieciséis años comienza a publicar poesía bajo el seudónimo de Joujou, nenidad afectada y disimulo del monstruo de mujer que acometió la temeridad de enfrentarse al patriarcado rubendariano de la poesía modernista. Después vienen las “nenas” víctimas de la memorización pedagógica del verso sensibilero. Está Alejandra Pizarnik que en productiva performance se deleita recitando las verdades universales que ritma la poesía de Amado Nervo, aunque reemplazando algunos sustantivos con la palabra “culo”: así entonces donde el poeta decía “Pasó con su madre. ¡Qué rara belleza!”[...]” en la versión de Pizarnik sonaba un “Pasó con su culo...” y linduras así. Y detrás del recuerdo de este gesto transgresivo, asoma otra “nena” característica del latinoamericanismo clásico: es la escena pedagógica de la niña Molloy que recitaba a Nervo en la primaria y se deleitaba repitiendo el “infeliz retintín de ‘Yo adoro a mi madre querida/yo adoro a mi padre también;/Ninguno me quiere en la vida/como ellos me saben querer’” (218). Y en este punto es donde la operación crítica resulta sorprendente una vez más, porque el recuerdo íntimo le permite leer a Amado Nervo desde la performance popular, desde el exceso sentimental de su público de mujeres, desde los efectos de su figuración de lo femenino, desde

las simpatías lacrimógenas que despertó en más de medio siglo latinoamericano. Y sin embargo, allí donde solo podríamos leer un patetismo kitsch, Molloy advierte el inicio de una significativa transacción de género: un sujeto masculino entra en lo femenino, no para poseer a la mujer sino para asociarse a ella, para establecer una relación fraternal que lo afemina. De ahí que al no respetar las adjudicaciones tradicionales de género, la escritura de Nervo promueve un gesto liberador donde lo sentimental deja de ser exclusividad de la mujer para entrar en el reino de lo masculino.

Estas ambigüedades masculino/femenino también son el motivo del extenso y excepcional ensayo dedicado a Asunción Silva. “El secuestro de la voz: *De sobremesa* como novela histórica” analiza un singular modo de transacción de género en la escritura en indirecto libre. Silva re-escibe el Diario de Marie Bashkirtseff, y de este modo, ingresa en la serie literaria que va desde las ensoñaciones de Madame Bovary a las novelas de Manuel Puig (y, ¿por qué no?, la Manuela de *Un lugar sin límites*). Son todos ellos casos de secuestro de voz, casos de escritores que “hacen de mujer”, impostores masculinos: “la apropiación vocal se fija de manera persistente en lo excesivo, en un exceso de actitud, de sentimiento, de lenguaje, de *derroche* que se percibe como exótico y por lo tanto deseable” (204). Dentro de un contexto donde afloran nuevos modelos de mujeres y nuevas formas de sexualidad, la apropiación latinoamericana de la Bashkirtseff alcanzó dimensiones insospechadas. En el exceso de una mujer rusa es posible avizorar los desajustes desde donde se configuró “nuestra” histeria: “No

tengo más de mujer que el envoltorio y el envoltorio es terriblemente femenino. Con respecto al resto, es terriblemente otra cosa” decía el Diario y en gesto monstruoso, el personaje de la novela de Silva, secuestrando la voz de una tísica europea, exhibe la ambigüedad del cuerpo del dandy y da con extrañas formas de la masculinidad: “al ‘hacer de mujer’ y al ‘hacer de enfermo’ al mismo tiempo, la voz y el cuerpo de Fernández *De sobremesa* está, sobre todo, ‘haciendo’ el trabajo del género” (214).

Decíamos que las provocativas poses del fin de siglo exhiben la pregunta por “lo nuestro” y que, como caras de una misma moneda, la pregunta en su reverso, es una forma de apuntar hacia lo que queda afuera, lo excesivo o extraño a la norma desde la cual la cultura latinoamericana accionó en una construcción paranoica del género y la sexualidad. Y sin embargo, como viene a demostrar el libro de Silvia Molloy, el exceso de “nuestra” modernidad no cesó de peticionar el derecho a la diferencia poniendo en escena los desbordes que desde siempre estuvieron condenados a ser el secreto mejor guardado de la nacionalidad.

Versión digital: www.celarg.org