

SYLVIA MOLLOY

Poses de fin de siglo

Desbordes del género en la modernidad



ETERNA CADENCIA
EDITORIA

SYLVIA MOLLOY

Poses de fin de siglo

En estos artículos –escritos entre 1990 y 2001, muchos de ellos inéditos en castellano–, Sylvia Molloy explora el cruce entre género y nación: las nuevas formas de “ser en sociedad” y de “ser en la nación” que entran en pugna a fines del siglo XIX y principios del siglo XX en América latina.

El encuentro de José Martí con Oscar Wilde, vestido de terciopelo, en 1882 en Nueva York, la admiración de Teresa de la Parra por Colette, y muchas otras situaciones, escenas e imágenes que tienen como protagonistas, entre otros, a Rodó, Rubén Darío, Delmira Agustini, Amado Nervo o Augusto D’Halmar, son el punto de partida de estos textos. En ellos, Molloy devela cómo las economías del deseo marcaron “las políticas culturales del modernismo”, al tiempo que intenta determinar las estrategias a las que se recurrió para nombrar y clasificar lo hasta entonces indecible, y en las que se cruzaban, a veces de manera disparatada, ideología, medicina, literatura y política.

Reunidos en un mismo libro, estos artículos establecen un diálogo lúcido y renovador. Una obra indispensable para los estudios de género, de una de las figuras más reconocidas de la crítica literaria y la narrativa latinoamericana.

SYLVIA MOLLOY

Poses de fin de siglo
Desbordes del género en la modernidad



ÍNDICE

- Sobre este libro
- Portada
- Dedicatoria
- Prólogo
- Clínica, nación y diferencia
 - Deseo e ideología a fines del siglo XIX
 - La política de la pose
 - Dar a ver: el cuerpo (en) público
 - Jugar al fantasma
 - El amaneramiento *voulu*
 - Pose y patología
 - Diagnósticos del fin de siglo
 - Pericia y autoridad
 - La simulación en literatura
 - La literatura de/en el diagnóstico
- Pedagogía patriótica: cuerpo, género y regeneración
 - Mármoles y cuerpo: la *paideia* sentimental de Rodó
 - Dos escenas
 - Erigirse como autoridad: el abuelo español
 - El monumento disponible
 - Distinto de ti mismo
 - El cuerpo: "cosa de otro"
 - Lazos de familia y utopía nacional: Martí lee a Whitman
 - Semilla patriótica: regeneracionismo e inmigración
- Impostaciones de lo femenino
 - Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini

La nena y el maestro
Relectura y subversión: el cisne
Nocturno liberador

Relatos que matan: género y violencia en Atilio Chiá-
ppori

La escena del relato
Un relato de frontera
La entidad de origen
El desafuero de lo femenino
Engendro/En género
Contar, cortar, controlar

El secuestro de la voz: *De sobremesa* como novela his-
térica

I
II
III
IV
V
VI
VII

Sentimentalidad y género: para una lectura de Amado
Nervo

¿Quién lee a Nervo?
Lo femenino como categoría deshabitada
El espacio claustral
Sentimental por asociación: lo fraterno

Exilios disidentes: el afuera de la patria

Sexualidad y exilio: el hispanismo de Augusto D'Halmar
Secreto a voces: traslados lésbicos en Teresa de la Parra

Nota final

Notas

Bibliografía

Sobre la autora

Página de legales

Créditos

Otros títulos de esta colección

A mis estudiantes

PRÓLOGO

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

aspira a ser— él mismo una conversación, es decir un todo hecho de partes que dialogan entre sí.

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

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

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

Por fin, a mis muchos estudiantes, a lo largo de los años, que me ayudaron y me ayudan a pensar. Sin ellos, sin el diálogo que contribuyeron a crear en mis seminarios, sin los textos que leímos juntos, sin sus reacciones, favorables o contrarias a mis propuestas, y, sobre todo, sin sus cuestionamientos, este libro no existiría. A ellos dedico este libro.

CLÍNICA, NACIÓN Y DIFERENCIA

DESEO E IDEOLOGÍA A FINES DEL SIGLO XIX

Propongo una reflexión sobre las culturas de fines del siglo XIX en América latina, particularmente en la Argentina; más específicamente, sobre la construcción paranoica de la *norma* con respecto a género y sexualidades y sobre *lo que no cabe* dentro de esa norma, es decir sobre lo que difiere de ella. Que la definición de la norma no precede sino que sucede a, y en verdad deriva de, esas diferencias –del mismo modo que la definición de “salud”, en los estudios psicológico-legales del período, proviene de la definición de “enfermedad”, y la noción de “decadencia” da origen retrospectivamente a nociones de madurez y plenitud– es por supuesto medida de la ansiedad que informa esas construcciones y esas definiciones. Al enfocar mi reflexión en la América latina de fines del XIX, esto es, en el momento de su compleja entrada en la modernidad, tengo en cuenta dos asuntos relacionados: primero, las implicaciones ideológicas de estas construcciones para los debates sobre identidad nacional y salud nacional, incluso continental; segundo, la doble presión de la dependencia cultural respecto de Europa, por un lado, y del expansionismo político de los Estados Unidos por el otro, que moldea estos debates sobre la identidad nacional y las formas de producción cultural del período.

Comienzo con una escena. En la tarde del 7 de enero de 1882, José Martí asistió a una conferencia en Nueva York. A pesar de las otras atracciones de la ciudad, había mu-

cho público en Chickering Hall, escribe Martí en *La Nación* de Buenos Aires, un público que lo impresionó tanto por su tamaño como por su elegancia. El título de la conferencia que Martí escuchó aquel día era “El renacimiento inglés del arte” y el conferencista era Oscar Wilde. Esta ocasión, con la que elijo comenzar, es culturalmente significativa. Martí, acaso la figura intelectual latinoamericana más importante de la época, se encuentra con este otro innovador influyente, recién llegado a los Estados Unidos como profeta de la “nueva imaginación” para revelar al público que “el secreto de su vida está en el arte”.¹ Hablar de encuentro es exagerar: los dos hombres no se conocían y Wilde seguramente no estaba al tanto de la existencia de Martí. Lo que me interesa aquí es precisamente ese desequilibrio que le permite a Martí un punto de mira particularmente interesante. Perdido entre el público neoyorquino, Martí, el anónimo corresponsal extranjero, contempla, mejor aún, espía a Wilde, absorbiendo cuidadosamente al hombre y sus palabras, para mejor relatar su experiencia a los lectores hispanoamericanos de *La Nación*. Cito su descripción del momento en que posa sus ojos sobre Wilde:

¡Ved a Oscar Wilde! No viste como todos vestimos, sino de singular manera [...] El cabello le cuelga cual el de los caballeros de Elizabeth de Inglaterra, sobre el cuello y los hombros; el abundoso cabello, partido por esmerada raya hacia la mitad de la frente. Lleva frac negro, chaleco de seda blanco, calzón corto y holgado, medias largas de seda negra, y zapatos de hebilla. El cuello de su camisa es bajo, como el de Byron, sujeto por caudalosa corbata de seda blanca, anudada con abandono. En la resplandeciente pechera luce un botón de brillantes, y del chaleco le cuelga una artística leopoldina. Que es preciso vestir bellamente, y él se da como ejemplo. Solo que el arte exige en todas sus obras unidad de tiempo, y hiere los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell, y leontinas a lo petimetre de comienzos de siglo.²

Esta primera y detallada descripción apunta sutilmente a una dicotomía que se volverá cada vez más evidente en el texto de Martí. Por un lado ve en Wilde un alma gemela, alguien que enseñará a los otros (en este caso, a los materialistas norteamericanos despreciados por Martí) el amor

por la belleza y la devoción al arte. Sin embargo, del otro lado, Martí se siente claramente perturbado por la *extravagancia* de lo que tiene ante sus ojos. El atuendo, la afectación trabajan contra la apreciación de Martí, se vuelven literalmente obstáculo. Lejos de descartar la insólita apariencia de Wilde después de una primera descripción, Martí no cesa de volver sobre ella, a la vez fascinado e intentando disculparla para sus lectores, para sí mismo. Wilde no se viste, escribe Martí, como todos *nosotros* nos vestimos. Pero ¿quién es este *nosotros*? La habitual primera persona en plural, tan frecuente en Martí como medio de separar a *nosotros* los latinoamericanos del *ellos* antagonista norteamericano, deja lugar aquí a un atípico *nosotros* en pánico —el *nosotros* de los hombres “normalmente vestidos”, sean de la nacionalidad que sean— frente a lo “extraño”, lo “infantil”, lo “extravagante”.³ Con su cabello largo, calzas de terciopelo y medias de seda negra, Wilde “hiere los ojos”, su atuendo “no añade nobleza ni esbeltez a la forma humana, ni es más que una tímida muestra de odio a los vulgares hábitos corrientes” (p. 367). Admirando el celo artístico de Wilde, Martí se entusiasma: “¡Qué alabanza no merece, a pesar de su cabello luengo y sus calzones cortos, ese gallardo joven que intenta trocar en sol de rayos vívidos, que hiendan y doren la atmósfera, aquel opaco globo carmesí que alumbraba a los melancólicos ingleses!” (p. 367; subrayado mío).

Martí, es verdad, no es el único a quien incomoda la apariencia de Wilde, y, en general, su actitud. El *Commercial* de Cincinnati, encontrando a Wilde demasiado delicado, lo desafía a ensuciarse las manos: “Si el Señor Wilde se aviene a dejar las azucenas y los narcisos y a venir a Cincinnati, nos encargaremos de mostrarle cómo despojar a treinta puercos de sus intestinos en un minuto”.⁴ La elección de palabras delata un machismo transparentemente ansioso: la diferencia de Wilde no solo es motivo de burla; también se la percibe como amenaza. En descarga de Martí hay que decir que no ridiculiza a Wilde y que no muestra su ansie-

dad en términos (acaso inadvertidamente) anales como los del periodista. Está dispuesto a escucharlo, y llega a aplaudir su mensaje; sin embargo la persona física de Wilde se interpone: es *otro* mensaje que lo desafía, una inscripción corporal del esteticismo de fin-de-siglo con un subtexto obviamente homoerótico que, como tal, lo deja perplejo.

La noción de unidad temporal, que Martí, sorprendentemente, usa en contra de Wilde –“solo que el arte exige en todas sus obras unidad de tiempo”– merece aquí comentario. Dentro del sistema de Martí, la falta de unidad temporal es habitualmente una fuerza positiva y creativa, aunque violenta: como ejemplo está su defensa del anacronismo y la heterogeneidad constitutivos del nuevo hombre americano en “Nuestra América”.⁵ No es realmente la heterogeneidad, entonces, que está en juego en la crítica de Martí al atuendo de Wilde. Martí evalúa positivamente la mezcla de elementos cuando él, como maestro, puede dar nombre a esa mezcla –el nuevo hombre americano– y así conferirles unidad ideológica a los fragmentos. En cambio, la mezcla que representa Wilde desafía la nomenclatura de Martí: Wilde es lo inefable, sin lugar dentro de la ficción fundacional de Martí. Para criticar su diferencia perturbadora e irresoluble, Martí necesita entonces recaer en criterios clásicos de armonía temporal que entran en conflicto con su ideología habitual del arte.

Dieciocho años más tarde, el 8 de diciembre de 1900, otro escritor latinoamericano, Rubén Darío, escribe sobre Oscar Wilde. Me detengo en los datos particulares de su texto porque permiten apreciar cambios significativos en lo que podríamos llamar, en términos generales, la recepción latinoamericana de esa figura. Darío escribe su artículo en París, ocho días después de la muerte de Wilde. Titulado “Las purificaciones de la piedad”, comienza de la siguiente manera:

Hay un cuento de Tolstoi en que se habla de un perro muerto encontrado en una calle. Los transeúntes se detienen y cada cual hace su observación ante los restos del pobre animal. Uno dice que era un perro sarnoso y que está muy bien que haya reventado; otro supone que haya tenido rabia y

que ha sido útil y justo matarlo a palos; otro dice que esa inmundicia es horrible; otro, que apesta; otro, que esa cosa odiosa e infecta debe llevarse pronto al muladar. Ante ese pellejo hinchado y hediondo, se alza de pronto una voz que exclama: "Sus dientes son más blancos que las más finas perlas". Entonces se pensó: Éste no debe ser otro que Jesús de Nazareth, porque solo él podría encontrar en esa fétida carroña algo que alabar. En efecto, era esa la voz de la suprema Piedad.⁶

Hasta allí el primer párrafo del artículo de Darío. El que le sigue comienza así:

Un hombre acaba de morir, un verdadero y grande poeta, que pasó los últimos años de su existencia, cortada de repente, en el dolor, en la afrenta, y que ha querido irse del mundo al estar a las puertas de la miseria (p. 468).

Estos dos párrafos resumen la estrategia de Darío y a la vez asientan el tono afectado del artículo. No se necesita leer la pseudo-parábola con profundidad para descubrir un subtexto en última instancia condenatorio, apenas enmascarado por una sentimentalidad sensiblera. A Wilde, como perro muerto, se le adjudica el rol de víctima, repugnante a los sentidos y peligrosa para la salud.⁷ Los hombres sienten repulsión por él y solo Cristo, en su "suprema piedad" –una piedad que, en su misma perfección, es implícitamente inaccesible para la mayoría de los mortales–, es capaz de redimirlo. Si el artículo de Darío invita al lector a atender las palabras de Cristo, a la vez, en una maniobra ambigua, indica que la meta bien puede ser inalcanzable dado el esfuerzo sobrehumano que presupone.

A lo largo del artículo, Darío estigmatiza a Wilde en nombre de "la purificación de la piedad". Además de recurrir a adjetivos significativos –desventurado, desgraciado, infeliz, condenado– resume la vida de Wilde en términos que revelan una ansiedad particular. La vida de Wilde es un cuento con moraleja: "[...] el confundir la nobleza del arte con la parada caprichosa, a pesar de un inmenso talento, a pesar de un temperamento exquisito, a pesar de todas las ventajas de su buena suerte, le hizo bajar hasta la vergüenza, hasta la cárcel, hasta la miseria, hasta la muerte" (p. 470). Si Darío, como antes Martí, apoya en principio la rup-