

UNA BOMBITA ENCENDIDA (EL LEGADO DE SYLVIA MOLLOY)

María Celia VAZQUEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

En 1981, Sylvia Molloy publicó su primera novela, *En breve cárcel*. Lo hizo en Barcelona. El clima opresivo y oscurantista que reinaba en la Argentina de la última dictadura no solo impidió que se editara en el país,¹ sino que además atentó contra su circulación, aunque felizmente algunos ejemplares fotocopiados lograron filtrarse de modo clandestino entre un pequeñísimo grupo de lectores. Hubo que esperar hasta 1998 para que gracias a las gestiones de Ricardo Piglia se publicara en la Serie del Recienvenido del Fondo de Cultura Económica; esta edición a su vez fue el puente para que, en 2019, el diario *Página/12* la incluyera en la colección del suplemento *Soy* que se vendía en kioscos para el gran público y la comunidad militante LGBT².

La novela narra en tercera persona y desde la perspectiva de una de las protagonistas el desgarramiento de un triángulo amoroso entre mujeres; así como anticipa lo que vendrá (no hace falta subrayar la osadía que representó el haberse animado a un tema lésbico a comienzos de los 80)³ el texto emana un tufillo posestructuralista de estricta contemporaneidad. Orientadas en esa dirección van las observaciones de Ana María Barrenechea cuando, al reseñarla, subraya que la ficción novelesca se ofrece como un laboratorio de experimentación acerca de las (im)posibilidades de reconstruir –en o a través de la escritura– el yo «mutilado y disperso» (BARRENECHEA, 1982: 89). A los guiños teóricos se suman las pistas en clave autobiográfica que reconoce Liliana Viola en el prólogo de la última edición, con el propósito de dejar bien en claro que la novela ofrece una «reflexión crítica pero en carne viva» (VIOLA, 2019: 5). Aunque suena interesante la anotación de Viola sobre la novela como autobiografía oblicua, prefiero detenerme en el cruce entre ficción/crítica. La propia Molloy admite que la preocupación por las escrituras del yo es transversal y, en consecuencia, anima buena parte de su obra. Mi propuesta sin embargo se corresponde menos con el deseo de postular una lectura en *loop* que con la ilusión de reconstruir la persistencia de esa problemática en algunas de sus múltiples derivas. Específicamente me interesa indagar cómo dialogan las fabulaciones teóricas que inventa en la novela con las premisas críticas que defiende en *Acto de presencia*, ese ensayo monumental sobre el género autobiográfico en Latinoamérica, que primero escribió y publicó

¹ Para cuando la novela se publicó en Argentina, ya había sido traducida al inglés como *Certificate of Absence* en 1989, y al portugués como *Em breve cárcere* en 1995.

² *Soy* fue creado en 2008 bajo la dirección de las periodistas Liliana Viola y Marta Dillon. Se destaca como un proyecto pionero dentro del periodismo de género, o más específicamente, de temática LGTBIQ. Pone el foco en la diversidad sexual, apuesta a visibilizar los movimientos y las luchas por la ampliación de derechos del colectivo, así como a promocionar sus creaciones artísticas. Por consiguiente, puede definirse también como un suplemento cultural.

³ El ensayo que en 1991 publicó Graciela Gliemmo en la revista feminista *Feminaria* aporta una perspectiva de conjunto de las producciones literarias a cargo de las escritoras en la década del 80 que resulta útil para poner en contexto la novela de Molloy. A partir de la hipótesis de que en la literatura argentina la narrativa erótica está “casi exclusivamente en mano de las mujeres” (GLIEMMO, 1991:1), compone un corpus que incluye *El monte de venus*, de Reina Roffé publicada y censurada en 1976; *Urdimbre*, de Noemi Ulla (1981); *Los amores de Laurita*, de Ana María Shúa (1984); *Bloyd*, de Liliana Heer (1984); *Canon de alcoba*, de Tununa Mercado (1988); *Amatista* de Alicia Steimberg (1989). En el conjunto, distingue aquellos textos que ponen en escena “las relaciones homosexuales femeninas como un modo diferente de acoplamiento sexual, levantado por la similitud y el estilo del goce” (GLIEMMO, 1991:3); específicamente se refiere a la novela de Roffé, *Lo impenetrable* de Griselda Gambaro, algunos relatos de Mercado y *En breve cárcel*.

en inglés y pocos años después tradujo al español⁴. La propuesta de leer en diálogo apunta menos a establecer correlaciones o puntos de divergencias entre la crítica y la ficción que a desplegar la red de ideas y conceptos que se va tejiendo entre ambas.

Entre el ver, el verse y el darse a ver identifico uno de los principales entrecruzamientos. Barrenechea apunta al corazón de *En breve cárcel*, con asombrosa puntería podríamos decir, cuando observa los desplazamientos del yo entre el «ver y el verse, junto al paralelo desarrollo del escribir y del escribirse, fragmentando y unificando incesantemente» (BARRENECHEA, 1982: 89). Por su parte, con idéntica precisión Molloy advierte, a propósito de la *Autobiografía* (1979)⁵ de Victoria Ocampo, sobre los desplazamientos del yo que tienen lugar entre el ver y el darse a ver. También otorga centralidad a la cuestión de la mirada en la exploración de la figura de Ocampo viajera: «Se ha procurado no perder de vista el propósito del relato de viaje en Ocampo: no sólo dar a ver lo que se ve cuando se viaja sino darse a ver en el curso del viaje mismo» (MOLLOY, 2010: 36). Así como la narradora compone una voz que al compás del movimiento entre el ver y el verse explora en clave ficcional la relación lenguaje/escritura/subjetividad, la lectora crítica hace foco en las políticas del yo y los procesos de autfiguración, y desde allí percibe que, a diferencia de lo que ocurre en su novela, la autobiografía Ocampo compone una imagen de sí para mostrarse ante los demás. Si tiramos del hilo, el «darse a ver» converge con otras dos líneas de sentido fundamentales, como son las de teatralidad y performance. Según Molloy, en los procesos de figuración del yo se pone en escena una posición fuertemente teatral, razón por la que la imagen define un rol y el texto, una performance. En clara consonancia con la teoría butleriana de la performatividad del género, rechaza la concepción esencialista del sujeto y la existencia de una identidad previa a la escritura. Como observa Florencia Abbate, «(e)l objetivo que Butler se había propuesto era reformular las categorías de género por fuera de la llamada “metafísica de la sustancia”» (ABBATE, 2020: 278). Así también Molloy renuncia a las pretensiones de definición ontológica y, en su lugar, opta por hacer visible la dimensión performática –de algún modo teatral– de las identidades.

Sin dudas Molloy con la formulación de estas hipótesis introdujo una línea de lectura clave para la apertura de nuevos derroteros interpretativos acerca del género autobiográfico en general y de la obra de Ocampo en particular, no obstante, la gravitación que ha tenido el cruce figuración /performatividad desborda los límites del campo de la crítica. Entre las derivas literarias, se destaca la de la escritora y cronista feminista María Moreno, quien además de ser una confesa lectora de Molloy (desde hace tiempo viene llamando la atención sobre el valor que adquiere la escena de lectura en sus trabajos sobre las autobiografías de escritores), se apropia de sus premisas críticas para ponerlas en acto. Aunque no las cite explícitamente, en la medida en que la dimensión de la performatividad se vuelve un recurso estratégico al componer una imagen de sí, el factor Molloy se hace evidente. Moreno ironiza sobre sí misma y las maniobras que realiza para componer el yo retórico a las que prefiere mencionar como «puestas de mí» (MORENO, 2023: 208). La ocurrencia, además de ser divertida, le permite sugerir primero la idea de pose de escritora (otro tema esencial en el universo crítico de Molloy) y luego, el desdoblamiento del sentido de teatralidad en impostura⁶. El vaivén entre el descubrirse

⁴ En 1991, apareció la versión en inglés, *At face value. Autobiographical writing in Spanish America* y en 1996, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, traducido por la propia Molloy.

⁵ La *Autobiografía* se compone de seis volúmenes. Es una obra póstuma. El primero se publicó en 1979, año del fallecimiento de la escritora. Así mismo se respetó su decisión de que el conjunto se publicase de inmediato, a razón de uno por año. Sin dudas, la aparición pública de la *Autobiografía* estimuló el interés de la crítica por la figura de Ocampo, pero también por su obra literaria.

⁶ El interés de Molloy por indagar la pose encuentra su punto de desarrollo en las investigaciones sobre la literatura latinoamericana finisecular. Específicamente, construye un objeto crítico alrededor de la pose decadentista que le

y el enmascararse al que alude con humor la cronista remite a la filiación de las tesis con la teoría de De Man, una relación que Molloy hace evidente desde el comienzo mismo de *Acto de presencia*:

La prosopopeya, se ha dicho, es la figura que rige la autobiografía. Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual (MOLLOY, 1996: 11).

Maya González Roux observa que no obstante las diferencias entre crítica y ficción, la concepción textual no referencial del yo que deriva de la teoría de Paul de Man, en el contexto de la obra de Molloy, funciona como sustrato común, aunque con énfasis particulares. Mientras que en el trabajo crítico se enfoca en el proceso de «elaboración textual del yo» (MOLLOY, 1996: 16) que tiene lugar en un espacio discursivo reconocido como autobiografía, en la ficción recrea movimientos que evocan el sentido de desfiguración, «se escribirá una y otra vez, sin punto fijo, sin personaje fijo, sin saber adónde va» (MOLLOY, 1981: 20).

Volviendo a Moreno, antes que concentrarse en la imagen de la máscara textual de Paul de Man, ella prefiere deslizarse sutilmente hacia el matiz de fingimiento según el cual parece autopercebirse autora: «¿Qué mejor definición de autor que la del que sabe el contenido de un libro sin haberlo leído?» (MORENO, 2023: 208). Al inclinarse por la impostura cuando se hace la que leyó lo que no había leído adopta una pose similar a la de niña Victoria Ocampo que recortó Molloy como objeto crítico; a la vez Moreno asocia el fingimiento con el deseo de persuasión y, por ende, de ganarse un público: «el escritor se recuerda fingiendo leer un libro cuyo contenido adivina o sabe de memoria porque le ha sido leído en voz alta y adelanta su deseo de aprender a leer convenciendo a un público» (MORENO, 2023: 208). Por supuesto, también se reconoce en el sentido de ilegitimidad que le cabe por ser autodidacta. «Esta escena de lectura suele insistir en escritores en quienes el acceso a la escritura ocurrió desde cierta situación de ilegitimidad, por ejemplo en Victoria Ocampo por ser mujer, en Sarmiento por ser pobre, ambos por ser autodidactas» (MORENO, 2023: 208). Al margen de este juego de espejos, los subrayados de Moreno ofrecen una síntesis perfecta de las capas de sentidos (impostura, ilegitimidad y voluntad de convencer a un público) que Molloy adosa a la escena al construirla como el objeto crítico privilegiado de su programa más ambicioso, el estudio sobre la autobiografía y las figuraciones del yo.

Si bien la autora de *Acto de presencia* aborda el proceso de autorrepresentación textual en términos generales, es decir, sin establecer diferencias de género ni sexuales, advierte que, en el caso particular de las «autoras mujeres» (así prefiere mencionarlas Molloy)⁷, existe un

permite refutar la hipótesis, instituida por la crítica, acerca de los dos momentos sucesivos del modernismo; lejos de admitir que la pose representa el momento frívolo que al imponerse la política se abandona, en *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*, Molloy afirma que existe una “política de la pose” que hace visible los desbordes del género a través de la emergencia de sujetos y prácticas inusitadas hasta ese momento. La pose como objeto crítico, en este caso, permite establecer un cruce entre la emergencia de subjetividades disidentes y las prerrogativas correspondientes a la conformación de las jóvenes naciones latinoamericanas. Pero el alcance de este objeto crítico va más allá de los límites del modernismo y de “las economías del deseo en la América Latina finisecular y el modo en que estas economías marcaban las políticas culturales del modernismo” (MOLLOY, 2012: 41). La pose comprendida en un sentido general como práctica social y política está estrechamente vinculada al campo visual, la visualidad, el exhibicionismo, el amaneramiento y la impostura. Precisamente es en esta clave que Molloy lee las poses de Victoria Ocampo. (MOLLOY, 2012) «La política de la pose».

⁷ La agudeza crítica de Molloy le permite complejizar categorías analíticas tales como, «textos autobiográficos escritos por mujeres», «relato autobiográfico femenino», «escritura femenina», que hoy resultan problemáticas, pero que eran las disponibles en la caja de herramientas de los feminismos en los años 80 y 90. En el ensayo «Identidades textuales femeninas. Estrategias de autofiguración del yo» que Molloy publicó en el pionero volumen *Escritura de mujeres en América Latina* compilado por Sara Castro Klaren, Sylvia Mohillo y Beatriz Sarlo en

problema básico anterior a las dificultades retóricas, derivado de los modos de percepción social y de autopercepción en cuanto tales, es decir, como figuras públicas. Desde esta perspectiva y atendiendo a las limitaciones impuestas a las mujeres de la clase alta porteña de comienzos del siglo XX en la Argentina, describe con precisión de relojería el mecanismo de superposición de las figuras de lectora/ actriz /escritora a través del cual Victoria Ocampo compone una imagen del yo. También explica de un modo magistral por qué se solapan las tres vocaciones: porque no puede ser actriz termina siendo escritora, porque quiere ser actriz se representa en pose de lectora.

Pero si atendemos a la gravitación que poseen las intervenciones de Molloy en el campo específico de los estudios sobre Victoria Ocampo, el trabajo de la autobiografía adquiere valor agregado en la medida en que viene a llenar un vacío. En este sentido la reivindicación como escritora (una faceta que hasta entonces había permanecido prácticamente invisibilizada, por no decir negada) y el consecuente rescate de los textos se revelan como dos iniciativas importantes, tanto o más que las hipótesis y conclusiones que ya de por sí son muy interesantes. A simple vista el descuido de estos aspectos por parte de la crítica es proporcional al interés que hasta hace bastante poco despertaba el desempeño de Ocampo como directora de *Sur* –la revista que fundó en 1931 y dirigió hasta su muerte, en 1979– y sobre todo como mecenas, o como diríamos hoy haciendo justicia, «gestora cultural». Precisamente una de las operaciones de lectura más generalizada y distintiva en torno a Ocampo concierne a la manera en que la atención (¿«atracción»?) por el personaje público termina fagocitándose la obra. Más allá del argumento de la prioridad de intereses, el insistente borramiento de la escritora, pero sobre todo la renuencia a leer la obra, representan gestos que esconden actitudes patriarcales. El descubrimiento del efecto minimizador que tales operaciones tienen, se lo debemos a Molloy⁸. Al repasar los fantasmas del imaginario social masculino que sostienen las ficciones críticas, ella advierte que cuando se trata de autoras es la figura (a la que, por otra parte, siguiendo con las observaciones de Molloy, representan casi como una anomalía debido al carácter de excepcionalidad que le atribuyen) lo que la crítica da a leer, no sus textos. Consciente de lo que está en juego en este desplazamiento, se dispone a realizar el movimiento inverso; persiguiendo las figuraciones del yo se interna en los textos mediante un trabajo minucioso y atento que se percibe como reparador ante el consuetudinario menosprecio.

El descuido de la obra en el caso de Ocampo, sin embargo, también esconde prejuicios acerca de la calidad literaria que podría alcanzar una textualidad miscelánea, fragmentaria y subjetiva, como es la de Victoria⁹. El conjunto compone una suerte de magma, una verdadera mezcla de diversos géneros híbridos: ensayo, crónica, testimonio, cartas, a la que luego se suma la *Autobiografía* póstuma. Felizmente Molloy, al proponerse explorar los procedimientos retóricos de figuración, se desvía del curso de lectura trazado por muchos de estos prejuicios. Más bien ella avanza en sentido contrario, se ubica tras la estela de las tempranas y sutiles

1991, el mismo año que la versión inglesa de su libro sobre la autobiografía, explora las tensiones, o mejor, las contradicciones que están implícitas en el enunciado «mujer escritora». Observa que el sintagma se define como una antinomia: un sujeto tradicionalmente visto como privado hace su aparición en la escena pública. Al supervisar las distintas nominaciones advierte sobre los matices entre condescendientes y peyorativos que poseen las designaciones «mujeres que escriben» o «creaturas literarias». Molloy propone «autoras mujeres» como una mención que alude sin prejuicios al carácter profesional.

⁸ Molloy observa que la tendencia a magnificar la figura de la escritora mediante la atribución de un carácter excepcional es otro recurso si no de estigmatización de minimización. En el caso particular de Victoria Ocampo se refiere a la caracterización entre falsa y malintencionada de «patrona literata».

⁹ La obra está compuesta por las diez series de los *Testimonios*, publicados entre 1935 y 1979, los seis volúmenes póstumos de la *Autobiografía*, varios libros de ensayos, y múltiples colaboraciones (entre las que se incluyen traducciones) en *Sur* y en otras publicaciones periódicas.

observaciones de Enrique Pezzoni¹⁰. En 1958, en ocasión de comentar la Serie Quinta de los *Testimonios* y sin disimular el afán polémico –recordemos que la publicación de la reseña coincide con un momento de auge de la perspectiva sociológica y de la irrupción, en el campo literario, del grupo juvenil de la revista *Contorno*– el ensayista lanza la diatriba: «Victoria y sus libros están por encima de una crítica que no es bien intencionada y ni siquiera es literaria» (PEZZONI, 1986: 266). Declarándose a favor del valor literario que a su juicio poseen los testimonios, el insigne secretario de *Sur* se pronuncia como un crítico literario que además de ajustar cuentas quiere reparar los efectos dañinos de esa crítica mal intencionada. Pezzoni fue el primero y casi el único por mucho tiempo que, además de leer entusiasta y cuidadosamente a Ocampo, expresó alta estima por su escritura, al mismo tiempo que la consideró escritora en tanto compositora de un estilo propio al que él identificó como periodístico, entendido en el sentido superlativo de la palabra. Más allá de este gesto de lectura de por sí mismo osado, se destaca la perspectiva sagaz y desprejuiciada del ensayista que en la década del 50 ya es capaz de apreciar como «buena literatura» aquellas formas menores recopiladas en los testimonios que por entonces estaban más que relegadas. Al mismo tiempo que inventa para Victoria una genealogía literaria en línea con la tradición periodística que inauguran Lucio V Mansilla, Eduardo Wilde, Miguel Cané (el de *Juvenilia*) y en cierto sentido Sarmiento, el ensayista ruega porque el rótulo no nos alarme, pero sobre todo porque seamos capaces de vencer «el prejuicio que disocia el periodismo de la buena literatura, y aun de la literatura, confundiendo las malas muestras de un género con el género mismo» (PEZZONI, 1986: 267). Pero más allá de los sólidos argumentos, me importa señalar que la reseña está impregnada de una sensibilidad estético-literaria a la que llamo «sensibilidad Sur», cuya peculiaridad se define a partir de un modo de acercamiento a la literatura que, si bien lleva el sello personal de Pezzoni, también es compartido por el grupo de jóvenes de diversa procedencia que se acercaron a la revista a instancias de José Bianco en los años sesenta: María Luisa Bastos, Alejandra Pizarnik, Edgardo Cozarinszki, Ivonne Bordelois, y por supuesto también Sylvia Molloy. En primer lugar, se trata de una sensibilidad ajena por completo a los imperativos ideológicos y políticos de la izquierda intelectual que gobernaban el campo de la crítica y del mundo de la cultura en general. A contramano de la moral sartreana que buscaba certezas y respuestas totalizadoras, los jóvenes colaboradores de *Sur* disfrutaban (y continuaban haciéndolo) del detalle y la levedad.

A propósito, Molloy en el obituario que escribió para despedir a Pezzoni repara en «ese reflexionar sobre la literatura desde el fragmentarismo, la dispersión, lo inconexo, (que) signa la obra de los escritores que, para usar un verbo que aparece con frecuencia en el texto de Pezzoni, más lo sedujeron» (MOLLOY, 1990: 572). Como ella desea que la suya no se parezca a las «necrológicas de la prensa oficial ricas en hechos pero no en espíritu» (MOLLOY, 1990: 571), se propone definir la singularidad que lo distingue como un crítico con dotes excepcionales. Al hacerlo describe sin querer, pero con precisión, en qué consiste eso que llamo «sensibilidad Sur». Incluso hasta se podría leer el obituario como un manifiesto. Para evocar al maestro, Molloy escoge un delicioso episodio menor que tuvo lugar el día que se conocieron en la oficina de la revista *Sur*. Según ella relata, Pezzoni fue el baño de donde «emergió traspasado por la muy privada colonia de la ausente Victoria Ocampo» (MOLLOY, 1990: 571); a continuación recuerda el modo en que «encantado con su travesura, me guiñó el ojo y desapareció dejando una estela de ‘Heno recién cortado de Floris’ y un chisporroteo de irreverencias. Fue como una ráfaga de festiva disrupción, un deslumbramiento» (MOLLOY, 1990: 571). Como si tuviese que justificarse por haber elegido semejante nimiedad explica que la anécdota encierra la clave de «lo que para él fue la vida y, por consiguiente, la literatura: una

¹⁰ Pezzoni retomó la hipótesis que había presentado en la reseña que publicó primero en *Sur* bajo el título «Los testimonios de Victoria Ocampo» y luego recopiló en el volumen de ensayos *El texto y sus voces*, en el ensayo «Victoria Ocampo escritora» publicado en *Sur* en 1981.

práctica gozosa, no por inteligente menos total» (MOLLOY, 1990: 571). Por mi parte, en la anécdota también leo una declaración de principios a favor de «las imágenes triviales e incluso frívolas» (MOLLOY, 1990: 571). Al igual que Pezzoni y Victoria Ocampo, Molloy no le teme a lo que ella, en el obituario citando a Borges, identifica con «—un hábito, un manojo de llaves— que pierden sentido no bien desaparece su dueño» (Borges (1929) cit. por MOLLOY, 1990: 571); por el contrario, diríamos que se siente atraída por esas «menudas sabidurías», para seguir con Borges¹¹, así como también se fascina por los detalles «superficiales, insignificantes, no suficientemente serios» (MOLLOY, 1990: 571).

Más allá del obituario y pensando en las posteriores estribaciones de la lectura de Pezzoni, se pone de manifiesto la existencia de algo que podríamos definir como sensibilidad Sur que hizo posible, para aquel grupo de jóvenes críticos, el reconocimiento y la estima de la escritora que sin dudas es Victoria Ocampo. Son otras ensayistas vinculadas a la revista, como María Luisa Bastos y Marta Gallo¹², las que retomaron casi tres décadas después la línea abierta por Pezzoni sobre la escritora periodista. Ellas, de la misma manera que él, exploran y aprecian en cuanto literatura las crónicas y testimonios de Ocampo. Molloy, en cambio, si bien no ignora la zona periodística en el armado del corpus ni en la postulación de sus hipótesis de lectura, prioriza la autobiografía. Mientras que Pezzoni identifica la clave de la escritura en los testimonios, y se esmera en señalar primero que aquello que distingue «al periodismo de otras formas de la literatura es la actitud de quien escribe» (PEZZONI, 1986: 267), para luego enfatizar que no se puede comprender si no es como «respuesta al aguijón del momento» (PEZZONI, 1986: 267) el modo en que Ocampo experimenta y practica la escritura, Molloy sostiene que los *Testimonios* constituyen una suerte de protoautobiografía en el marco de un proyecto global de escritura regido por la conquista de la primera persona:

Su *Autobiografía* comenzada en 1952 (de la cual han salido ya seis tomos póstumos), es en cierto sentido la culminación de los *Testimonios* y de su carrera literaria: en ella se centraliza el yo disperso de los *Testimonios* y se lo hace pasar de una función de testigo (no siempre modesto) al de protagonista (MOLLOY, 1985: 285).

No obstante, estas diferencias de énfasis, el análisis de ella se inscribe en la tradición inaugurada por él. En consecuencia, la lectura de Molloy se integra a esa constelación de ensayos responsables de la elaboración de una perspectiva crítica que pone en valor literario la obra de Ocampo.

En línea con el maestro, aunque ajena a sus afanes polémicos, Molloy ubica sin titubeos la *Autobiografía* en el dominio de la literatura para desde allí interrogar y problematizar los textos con las herramientas propias de la crítica literaria. Desde siempre reivindicó, o mucho mejor todavía, disfrutó a Ocampo como escritora. El aporte principal de su lectura sin embargo depende menos de esta operación (a pesar de que, como ya he señalado, todavía a principios de los 90 eran poco frecuentes el reconocimiento de la escritora y la lectura de la obra) que de la introducción de la cuestión de género como una perspectiva cuyo impacto innovador se percibe hasta la actualidad. Sin exagerar podríamos decir que el giro temático y también (como veremos más adelante) valorativo que supuso la incorporación de esta dimensión de análisis, alentó un proceso crítico mediante el descubrimiento de otras aristas que desembocó en la

¹¹ Molloy cita el poema de Borges «La noche que en el sur lo velaron».

¹² El conjunto de los ensayos que abordan a Victoria Ocampo periodista fue publicado en los años ochenta. María Luisa Bastos, que se incorporó a *Sur* a fines de los años cincuenta y reemplazó a José Bianco en la jefatura de redacción después de su renuncia en 1961, es la autora de «Escrituras ajenas, expresión propia» y de «Dos líneas testimoniales: *Sur*, los escritos de Victoria Ocampo» (publicado en la *Revista Iberoamericana* en 1980 y en *Sur* en 1981, respectivamente). Por su parte, Marta Gallo, colaboradora circunstancial de la revista, publicó «Las crónicas de Victoria Ocampo» también en *Revista Iberoamericana* en 1985.

construcción/creación de un nuevo artefacto «Victoria Ocampo». En este horizonte de cambios, Molloy se destaca como pionera y como una de las principales responsables de ese proceso de apertura que primero ella y luego Nora Domínguez identifican con «sacar a la crítica del closet»¹³. Leídos desde esta perspectiva, sus trabajos de principios de los 90 resultan novedosos, pero también disruptivos; constituyen una suerte de «*rara avis*».

Precisamente *rara avis* es el epíteto que María Moreno aplica a la antología de reportajes a escritoras traducidos del *Paris Review* que en 1997 publicó *El Ateneo* y ella prologó. En esa ocasión, celebra la iniciativa de la editorial al mismo tiempo que señala «el gran desprejuicio» (MORENO, 1997: 1) que implica la decisión de editar un volumen semejante cuya principal rareza consiste no tanto en que sea una reunión sólo de mujeres sino en que el conjunto de las entrevistas responde a la pregunta sobre los vínculos con la escritura. La cuestión, según observa la prologuista, todavía a fines de los noventa «aparece en nuestro país como fuera de escena, al igual que una bombita encendida en una habitación vacía» (MORENO, 1997: 1). La tesis de Moreno es que la mayoría de las autoras más interesantes del segundo feminismo (Luce Irigaray, Elaine Showalter, Adrienne Rich, Shoshana Feldman, Rossana Rossanda) pasaron desapercibidas, no obstante haber sido editadas en Buenos Aires entre 1977 y 1979. «¿Dónde estábamos nosotras entonces?» (MORENO, 1997: 2), se pregunta menos para expresar desconcierto que con la intención de sugerir un fenómeno de recepción aplazada, diferida; si bien parece obvia la respuesta (viviendo bajo las condiciones extremas que impuso la última dictadura), deja de serlo cuando Moreno la convierte en la clave explicativa del desencuentro entre aquellas jóvenes militantes y las premisas feministas. Fiel a su visión complejizadora (¿por qué no perturbadora?), la explicación no se agota en denunciar la censura que ejerció el estado de excepción; entre los factores que impidieron darle la bienvenida a la problemática de género incluye también la ceguera ideológica de la militancia política (sea de izquierda o peronista): «La clandestinidad no favorece la heterogeneidad de los discursos, la polarización de la lucha no da lugar a la reinscripción de zonas consideradas accesorias como la diferencia de los sexos, los protocolos de placer, los derechos gays, la ética reproductiva, la estética» (MORENO, 1997: 2). Molloy, por su parte, también acusa recibo de esta proscripción y en conversación con Daniel Link (2002) a propósito de la reedición de la novela, se queja del modo en que funcionó empobreciendo la primera recepción de *En breve cárcel*; a propósito observa que en aquellas reseñas la cuestión de género directamente aparecía borrada y la homosexualidad no estaba ni siquiera mencionada¹⁴.

Es otra sin embargo la coincidencia que quiero resaltar en este trabajo; me refiero el peso que ambas ensayistas le atribuyen a la relación de las autoras mujeres (según prefiere decir Molloy en sus trabajos de los 90) con la escritura tanto para la construcción de una perspectiva de género como para los activismos feministas. En 1985, es decir doce años antes de la publicación del prólogo donde Moreno señaló la ausencia del planteo de este vínculo en el contexto cultural argentino, Molloy escribió «Sentido de ausencias», ese texto precioso de

¹³ Molloy se refiere a un doble closet: el de la representación literaria y el de la crítica. En el primer caso, alude a la elisión del cuerpo y de las manifestaciones sexuales y eróticas que se desvían de la norma patriarcal heterosexual; en el caso de las lecturas críticas, a estas elisiones deben sumarse la falta de atención por el corpus de escritoras. (MOLLOY, 2012: 40)

¹⁴ «Precisamente, cuando se reeditó *En breve cárcel*, Molloy se quejó del modo en que no había podido leerse allí la cuestión del género. “Para mayor precisión”, aclara ahora, “me quejaba del modo en que se había borrado la cuestión del género en las reseñas de 1979 y 1980, cuando se publicó por vez primera la novela. Efectivamente, las primeras reseñas evitaron porlijamente toda mención de homosexualidad o la mencionaron de manera absurda, como aspecto temático, comparándome con Sade, Safo y con Lawrence Durrell, que poco tienen que ver entre sí y nada con *En breve cárcel*». (LINK, 2002, s/p).

constitución híbrida que combina reflexión crítica con testimonio autobiográfico, donde la ensayista da comienzo al armado de un «archivo vital» (MOLLOY, 1985:483) al que Nora Domínguez describe como «archivo hospitalario»: «A partir de esa convocatoria a construirse una tradición de escritoras, Molloy pone en juego esos gestos afectivos, básicamente hospitalarios, que buscan construir, inventarse y leer una comunidad virtual de escritoras amigas» (DOMINGUEZ, 2021: 76). De manera indirecta o quizás no tanto Molloy introduce en primera persona la cuestión de las autoras como un problema; advierte sobre las reticencias para reconocerlas como precursoras al mismo tiempo que confiesa durante años haber leído a más hombres que mujeres, «no por decisión propia, sino porque el canon patriarcal resultaba de más fácil acceso. Todo lo favorecía: los programas universitarios, la opinión pública y un medio familiar poco dispuesto a la apertura» (MOLLOY, 1985: 487).

«Perspectiva de género / giro valorativo»

Hasta fines de los 80 y comienzo de los 90, aun en aquellos ensayistas más sagaces como Juan José Sebreli y Blas Matamoro, había prevalecido una mirada de clase sobre el proyecto cultural de Victoria Ocampo. Si bien ellos fueron capaces de esbozar matices de género (para decirlo en el vocabulario actual) en esa imagen demasiado monolítica que venía construyendo la crítica, no lograron desembarazarse de esa perspectiva entre condenatoria y peyorativa típica de la crítica socio-ideológica. No obstante contemplar las restricciones que padeció (y la voluntad de transgredirlas) en cuanto «mujer», se mantuvieron fieles a las supersticiones de la «oligarca colonizada». Más que abrirse a explorar el sentido emancipatorio a favor de las mujeres de muchas de las intervenciones que promovió y protagonizó Ocampo desde los años 30, insistieron en la imagen del mito negativo. Molloy en cambio se enfoca, para profundizarla, en la alianza clase social/ género que aparecía esbozada en los ensayos de Sebreli y Matamoro pero, al mismo tiempo, como lee en clave feminista también invierte el orden jerárquico. En su perspectiva de análisis entonces la clase social, aunque no desaparece como variable de lectura, sí pierde la posición hegemónica que tenía hasta ese momento.

A partir de este cambio, Molloy compone una imagen femenina de Victoria con sesgo feminista, aunque mucho más que centrarse en las prácticas activistas le interesa indagar los modos que asume la inscripción de género en la escritura de la *Autobiografía*. Si se propone explorar desde el paradigma de la diferenciación sexual no es porque adhiera a una representación esencialista ni a la existencia de una sustancia literaria femenina. El paradigma más bien le aporta un ángulo desde donde puede demostrar que es en términos de apropiación como mejor se define la manera en que Victoria concibe, pero sobre todo resuelve, la problemática de escribir como una mujer. Según su interpretación, la incondicional admiradora de Woolf que fue Ocampo no apela a la creación o invención de algo propio sino que se apropia del repertorio de recursos y voces que encuentra disponible en el canon europeo.

[...] como lectora y autobiógrafa que busca autodefinirse a través de la lectura, sólo puede insertarse en el linaje de textos masculinos que implica un sistema masculino de representación –el único a su disposición– a la vez que desea un sistema diferente. Lo que podría juzgarse debilidad por parte de Ocampo, también podría verse –dada su época y su circunstancia– como prueba de su ingenio. Careciendo de voz propia y de un sistema femenino, logra, como Pierre Menard cuando reescribe Cervantes, diferenciar su texto. (MOLLOY, 1996: 105)

Con agudeza distingue el potencial diferenciador propio de una conquista ahí donde fácilmente podría percibirse mera subalternidad o el síntoma de un déficit, como sugiere José Amícola (2007). No obstante declararse en deuda con la tesis de Molloy, el crítico argentino concluye que Ocampo en su autobiografía compone «una voz muchas veces *alterada* por el

esfuerzo de *impostación*, a la que, sin embargo, pretende darle un tono de autoridad novedosa entre las escritoras» (AMICOLA, 2007: 218; las cursivas son nuestras). Según él, el recurso de la cita de las voces masculinas lejos de ser una conquista expresa un quedarse a mitad de camino. Si Molloy señala tensión donde Amícola percibe distorsión (voz alterada, impostación) es porque ella reivindica la operación de reapropiación del canon europeo masculino como un proceso de repetición y diferencia: «La autoexpresión es un proceso de alteración: se habla a través de la voz del otro, incluso cuando ese otro –como en el caso de la traducción que hace la propia Ocampo de sus textos en francés– es un simulacro de sí misma. (MOLLOY, 2002: 25).

Al mismo tiempo que advierte que no existe la posibilidad de realizar un acto de apropiación sin alterar lo apropiado, es decir, sin violentarlo, discute la concepción de un sujeto pasivo asociado a las minorías. Queda claro entonces que, para Molloy, Ocampo no repite sin antes hacer suyas las citas de autores europeos, más bien realiza un acto de ventriloquismo. Es cierto que, movida por el afán de subrayar el mecanismo de apropiación, Molloy oblitera algunos de los rasgos más peculiares de la escritura autobiográfica de Ocampo. Soslaya, por ejemplo, la construcción de ese tono de oralidad espontánea que en el campo de las letras argentinas pocos escritores frecuentan, y que lleva el nombre de la directora de *Sur*. Asimismo pasa por alto que la mayoría los episodios en la autobiografía están narrados desde una convicción personal y pasional no siempre afin a la ejemplaridad cívica, al decir de Ivonne Bordelois (2021). Pero si Molloy está dispuesta a operar ese recorte casi quirúrgico es porque prioriza como objeto de análisis la paradoja que según su perspectiva sintetiza el programa literario de Ocampo: querer escribir como una mujer y hacerlo al modo masculino. Se detiene en el desvío táctico que representa, por ejemplo, el hecho de que Victoria en la *Autobiografía* haya empleado un mecanismo similar al de Sarmiento en *Recuerdos de Provincia*. Al escribir sus memorias entrelazando la historia privada con la nacional ella también busca afirmar la escritura como un acto público y con valor cívico. Recordemos que el género autobiográfico en el ámbito latinoamericano con frecuencia se vio atravesado por los propósitos políticos de los escritores que vieron en él un recurso para la construcción de su imagen pública. ¿Esto significa que Victoria Ocampo busca legitimarse como autora de acuerdo con las reglas impuestas por la institución literaria? Lejos de escandalizarse con la revelación de ese gesto entre aspiracional y varonil de Ocampo, Molloy identifica en él la fuerza de una escritura híbrida más que bisexual, incluso algo travestida. Las escrituras femeninas, concluye, están marcadas por la hibridez, son el resultado de un proceso de hibridación. Asimismo reconoce en ese mecanismo de reapropiación un programa (de género) que es político, como lo es también el sujeto de la escritura.

Hace treinta años, al enunciar estas hipótesis que aún se conservan intactas en su lucidez, esta ensayista maravillosa encendió una bombita que todavía hoy nos ilumina. Para seguir con la imagen de María Moreno, afortunadamente en la Argentina aquella habitación ya no está vacía. Pero además, como lectora de Ocampo, recibo el don de sus iluminaciones y reconozco mi deuda con Molloy.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Florencia (2020), *Biblioteca feminista. Vidas, luchas y obras desde 1789 hasta hoy*, Buenos Aires, Planeta.
- AMÍCOLA, José (2007), *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de la memoria*, Rosario, Beatriz Viterbo y Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- BARRENECHEA, Ana María (1982), «Correo perdido», en *Sitio*, nº 2, 1982, 89-90.
- BORDELOIS, Ivonne (2021), *Victoria, paredón y después*, Buenos Aires, Edhasa, Libros del zorzal.
- BORGES, Jorge Luis (1929), *Cuaderno de San Martín*, Buenos Aires, Cuadernos del Plata.
- BUTLER, Judith (2018), *El género en disputa*, Buenos Aires, Paidós.
- DOMINGUEZ, Nora (2021), «Encuentros afectivos en el universo Molloy», en *Chuy, Revista de estudios latinoamericanos*, mayo, 72-82.
- GLIEMMO, Graciela (1991), «A cada Eva su manzana. La permanencia en el paraíso», en *Feminaria*, nº 7, *Feminaria literaria*, nº1, 2-5.
- GONZALEZ ROUX, Maya (2015), «Lecturas y autoconfiguración: Sylvia Molloy lectora de Victoria Ocampo», en *Revista Iberoamericana*, nº 250, enero- marzo, 201-216.
- LINK, Daniel (2002), «Intermitencias», en Radar libros, Página 12, 3 de agosto. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-216-2002-08-03.html>
- MATAMORO, Blas (1975), *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- (1986), *Genio y figura de Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Eudeba.
- MOLLOY, Sylvia (1981), *En breve cárcel*, Barcelona, Seix Barral.
- (1985), «Sentido de ausencia», *Revista Iberoamericana*, nº 132, 483-488.
- (1985), «Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia, de Norah Lange y *El Archipiélago*, de Victoria Ocampo», *Filología*, nº 2, 279-293.
- (1990), «Enrique Pezzoni. 1926-1985», *Revista Iberoamericana*, nº151, 571-573.
- (1991), «Identidades textuales femeninas. Estrategias de autofiguración del yo», en CASTRO -KLARÉN, SARA, Sylvia MOHILLO y Beatriz SARLO (eds), *Escritura de Mujeres en América Latina*, Westview Press.
- (1994), «El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo», en: Orbe (comp.) *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 13-30.
- (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2012): *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna cadencia editora.
- MORENO, María (2023), *Pero aun así. Elogios y despedidas*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Random House.
- (1997), «Prólogo», en *Confesiones de escritores: escritoras*, Buenos Aires, El Ateneo, 1-20.
- OCAMPO, Victoria (1979), *Autobiografía I. El archipiélago*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- PEZZONI, Enrique (1986), *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SEBRELI, Juan José (1966), *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- (1997), *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana.

VIOLA, Liliana (2019), «Pasión y castigo. Un cuarto alquilado, un almanaque propio», en Sylvia MOLLOY, *En breve cárcel*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Página 12, /Fondo de Cultura Económica, col «Biblioteca Soy», 3-5.