

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA Y LAS VICISITUDES
DEL SENTIMIENTO. HISTERIA E IMPOSTACIÓN
DE LA FEMINIDAD EN EL FIN DE SIGLO

Sylvia Molloy
New York University
sylvia.molloy@nyu.edu

Traducción de Raquel Rivas Rojas

Hace unos años, un texto llamó mi atención en una venta de libros usados en Buenos Aires. Era un libro de bolsillo barato, prácticamente un panfleto, titulado *Diario íntimo de una adolescente* (1974). La promesa que intuí en su título fue enseguida confirmada por la fotografía de la tapa. Una joven reclinada en una butaca sostiene sobre su pecho un diario, o tal vez una libreta de apuntes. Sus piernas están extendidas delante de ella, un poco separadas, y la bata que usa está lo suficientemente abierta para revelar el muslo desnudo hasta la entrepierna. Como la mujer está sentada frente a una ventana abierta, la luz que entra a través de una cortina transparente que flota con la brisa acentúa el contraste entre la blanca bata medio abierta y la piel que se revela. La mujer parece dormida, más bien desmayada. Lo poco que se ve del resto de la habitación confirma la impresión general de sensual abandono: hay un cojín, tal vez una almohada, debajo de un pie descalzo; cerca del otro pie, un montón de ropa, tal vez sábanas. Entregada a la curiosidad, compré el libro.

En las librerías de segunda mano del centro de Buenos Aires es frecuente encontrar publicaciones ligeramente pornográficas, como parecía ser ésta a

El artículo indaga en la invocación que la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva hace del mito de la francesa Marie Bashkirtseff. Propone que el secuestro de la voz femenina, ejecutado al principio de la novela, debe verse dentro del contexto de las conflictivas construcciones de lo femenino que se fueron desarrollando en el *fin de siècle*, a medida que nuevos roles y oportunidades se abrieron para las mujeres. El artículo plantea la necesidad de leer *De sobremesa* en otra dirección: no necesariamente como un relato de búsqueda del amor o de la identidad –tal como se ha leído tradicionalmente– sino como una novela sobre la persistencia de la enfermedad –la tuberculosis, la histeria– y

Recibido: 11 de septiembre de 2009

Aceptado: 12 de octubre de 2009

primera vista, en pilas ordenadas junto a folletos con títulos como *Qué es el existencialismo*, publicados a finales de los años cincuenta por editores con propósitos didácticos. Lo que en particular llamaba la atención en este libro era que, al igual que en el resto de la sección donde lo encontré, se trataba de una mezcla despreocupada de lo instructivo con lo lascivo. Porque el libro, a fin de cuentas, no era –o, como finalmente resultó, no era solamente– un panfleto excitante, sino un “estudio” psicológico publicado en los años treinta nada menos que por una autoridad, el reconocido psicólogo, publicista y filósofo marxista, Aníbal Ponce. Estoy consciente, por supuesto, de que Ponce no tuvo nada que ver con la elección de la fotografía de esta edición en particular, publicada bastante después de su muerte. Pero, al mismo tiempo, sabía que la elección no era gratuita, que tenía que haber algo en el libro que justificara la lectura *voyeurista* que la fotografía evocaba de manera tan inequívoca. Mis expectativas no fueron traicionadas, pero, como se dice, esa es otra historia. Me gustaría concentrarme en otro aspecto del folleto: este estudio de la adolescencia supuestamente “científico” no venía de la consulta clínica, sino de la literatura; no estaba basado en la observación directa de pacientes, sino en un texto del siglo XIX. Su objeto principal era el diario de Marie Bashkirtseff (1887), el personaje de fin de siglo que fue considerado por Gladstone como “uno de esos seres anormales que [...] aparecen en el mundo una o dos veces en cada generación” (1889: 604); por Barrès como “Nuestra Señora Nunca Satisfecha” (1913: 155) y por Adorno, años después, como “la santa patrona del *fin de siècle*” (1967:196)¹.

la relación de ésta con la precariedad de las identificaciones de género, sus negociaciones y excesos.

Palabras clave: *De sobremesa*, José Asunción Silva, Marie Bashkirtseff, enfermedad, histeria, voz femenina, exceso.

José Asunción Silva and the Vicissitudes of Feeling: Hysteria and the Impersonification of Femininity at the Turn of the Century

The article examines the invocation of the mythical Frenchwoman Marie Bashkirtseff in the novel *De sobremesa* by José Asunción Silva. It proposes that the capture of the feminine voice, an event that occurs at the beginning of the novel, must be viewed in the context of the conflicting constructions of femininity that resulted when new roles and opportunities opened to women at the *fin de siècle*. The article moves beyond the traditional reading of *De sobremesa* as a story of the search for love or identity to read it instead as a

Mi encuentro con el libro de Aníbal Ponce me recordó no pocos textos celebratorios del personaje finisecular, entre ellos la novela *De sobremesa* (1925), de José Asunción Silva. Escrita casi cincuenta años antes que el estudio de Ponce, *De sobremesa*, como se recordará, comienza con una detenida referencia a Marie Bashkirtseff. Un grupo de amigos disfruta una conversación después de la comida con su adinerado y exquisito anfitrión, el poeta José Fernández, en la que podría ser considerada como la escena fundacional de la camaradería masculina en la literatura latinoamericana. Envidiosos de la riqueza y el genio de su anfitrión; aburridos de su propia vida; ansiosos de distraerlo de una misteriosa enfermedad; curiosos de su igualmente misterioso pasado, los hombres convencen a Fernández de que les lea su diario europeo. Al aceptar, el protagonista lee en primer lugar una virulenta acusación contra Max Nordau, el autor de *Degeneración* (1892), por su brutal diagnóstico de Bashkirtseff², y luego se dedica a leer una invocación apasionada de Bashkirtseff, parafraseando largos fragmentos de su diario. En una extraña coincidencia, el protagonista de la novela de Silva sitúa en su estudio el diario de Bashkirtseff, exactamente de la misma manera que el ilustrador representa a la joven en la tapa del folleto de Ponce: “los dos volúmenes [del diario] que están abiertos ahora, sobre mi mesa de trabajo, y sobre cuyas páginas cae, a través de las cortinas de gasa japonesa que velan los vidrios del balcón, la diáfana luz de esta fresca mañana de verano parisiense” (1977:128). Tanto la mujer como el diario, ambos representados frente a la ventana abierta, ambos velados por una gasa que flota, parecen invitar del mismo modo a la mi-

novel about the persistence of illness –namely, tuberculosis and hysteria– and the relationship between illness and the precariousness of gender identifications, as well as the negotiations and excesses of gender.

Key words: *De sobremesa*, José Asunción Silva, Marie Bashkirtseff, illness, hysteria, feminine voice, excess.

rada, parecen ser igualmente *legibles*.

El nombre Marie Bashkirtseff dice muy poco a los lectores de hoy, debido a que ha perdido casi del todo su resonancia, su atractivo popular e incluso internacional. Se han olvidado ya las muchas leyendas que se forjaron alrededor de esta joven rusa, cantante fallida y pintora mediocre que por diez años registró meticulosamente en su diario su deseo de vivir, sus sueños de fama y el avance de su tuberculosis, en un tono emocionado e impaciente. El icono está ya vacío, del mismo modo que ha sido vaciado de contenido su mausoleo en el cementerio de Passy en París —un mausoleo que reproducía minuciosamente su *atelier de peintre* para beneficio de los dolientes más devotos. No tengo la intención de detenerme aquí en los detalles de la existencia histórica de Bashkirtseff con el fin de elaborar una especie de restitución, aunque ese podría ser un resultado secundario de este ensayo. Más bien, quisiera indagar en algunos aspectos del mito, o de los muchos mitos creados alrededor de Marie Bashkirtseff. Específicamente, quisiera reflexionar sobre el uso de ese mito en la lectura sintomática realizada por José Asunción Silva en el fin de siglo latinoamericano.

I

Con el fin de perfeccionar esta figura de excepción y resaltar su entero valor simbólico, ¿no sería apropiado elaborar para ella una *leyenda*?

Maurice Barrès (1913), “*La légende d’une cosmopolite*”

La leyenda, planificada directamente por la madre, comenzó con la muerte por tuberculosis de Bashkirtseff, en París en 1884. Faltaban sólo unos días para que cumpliera veintiséis años, pero las invitaciones a su entierro indicaban que tenía veintitrés (Cosnier, 1985: 309), y su obituario en *Le Figaro* lamentaba la muerte de “*une jeune fille*” (313). Como si se intentara enfatizar el hecho de que se trata de una menor de edad, el mismo obituario sostiene que “se teme que su madre se volverá loca de tristeza”. Como era de suponer, esto no sucedió. La madre, en realidad, se volvió una empresaria astuta que manipuló a conciencia la muerte de la hija. Confió la edición del voluminoso diario a alguien ajeno a la familia, el poeta André Theuriot, y es muy probable

que le haya dado indicaciones sobre los cambios y los recortes que debían hacerse para lograr lo que un crítico ha llamado, muy adecuadamente, una “*enterprise d’édulcoration*” (Cosnier, 1985: 316). Madame Bashkirtseff mantuvo la falsa fecha de nacimiento y a partir de allí alteró cada vez más la cronología con el fin de sostener la ficción de la delicada “*jeune fille*” que fue traicionada por el destino, de manera que el diario aparece como si su hija lo hubiera iniciado cuando tenía doce años y no, como en efecto sucedió, a la edad de catorce. Son sólo dos años, pero es posible afirmar que la diferencia es decisiva para sostener la imagen de niña preadolescente en la imaginación de los lectores. El diario fue reestructurado para alcanzar la finalidad buscada por la autora –“Cuando muera la gente leerá mi vida, que yo considero realmente extraordinaria” (1890: xxxv)³– aunque no exactamente en los mismos términos originales. Marie Bashkirtseff se convirtió de inmediato en una figura de culto y su diario se volvió un monumento, un lugar de conmemoración. También su mausoleo en Passy adquirió este estatus de monumento, gracias una vez más a la preocupación de la madre que encargó a su amigo Bastien-Lepage el diseño de la estructura de reminiscencias bizantinas. Los lugares en los que Marie Bashkirtseff vivió, e incluso algunos en los que no vivió pero que fueron falsamente asociados con ella, adquirieron instantáneamente el prestigio de espacios sagrados.

Llamo la atención sobre la materialidad de estos monumentos, lugares visibles de conmemoración, santuarios. Se diría que las reliquias de Marie Bashkirtseff tienen una calidad hospitalaria –el comfortable mausoleo victoriano en Passy que reproducía su estudio de artista, el atractivo diario– que se extiende a su propia persona. Maurice Barrès, su primer hagiógrafo, recurrió muy temprano a términos espaciales en su primer texto importante acerca de Bashkirtseff. En efecto, el punto de partida de su ensayo denominado “*La légende d’une cosmopolite*”, fue la visita a un “lugar de devoción” (Barrès, 1913: 126), el apartamento de la Rue de Prony donde –según le había dicho la madre (pero resultó no ser cierto)– habría muerto Marie Bashkirtseff. En el texto de Barrès, el lugar de devoción y el objeto de devoción estaban articulados entre sí: el lugar hablaba de Marie Bashkirtseff, pero a la vez Marie Bashkirtseff, o más bien su diario, era un santuario. Según Barrès, reflexionar sobre Marie Bashkirtseff era un ejercicio espiritual; era necesario imaginarla a través de su diario, en lo que Ignacio de Loyola llamaba una composición de

lugar. Marie Bashkirtseff *in situ*, Marie Bashkirtseff como lugar, se convirtió, en las sugestivas palabras de Barrès, en una “*station idéologique*”, un retiro ideológico.

Estos son retiros ideológicos que tienen un efecto tan poderoso en la imaginación como lo tienen las aguas termales en el caso de algunas enfermedades. Las peregrinaciones católicas muestran de manera extraordinaria cómo este método de elevación intelectual produce todas las condiciones necesarias para convertir la curiosidad y el respeto en pasión (126).

Estas son, sin duda, palabras contundentes para describir el diario ‘edulcorado’ de una *jeune fille* fervorosa, tenaz y, definitivamente, centrada en sí misma, un sujeto insignificante, se diría, para un ejercicio espiritual. Sin embargo, el entusiasmo de Barrès por Bashkirtseff, aunque haya sido formulado en términos más interesantes que los de la mayoría, no era atípico; Barrès ubica de manera admirable un sujeto –la adolescente– y lo que Edmond de Goncourt, en su novela *Chérie* (1884), llamaba “la *feminidad* íntima de su ser” (ii)⁴. Una figura que ha ido paulatinamente ocupando el imaginario masculino como objeto de la ciencia, de la ensoñación y, en muchos casos, de significativos cruces entre géneros. Es en esos términos que me gustaría considerar la reacción de Silva frente a Bashkirtseff en *De sobremesa*, reacción que dialoga explícitamente con el comentario de Barrès, llevando sus observaciones incluso más lejos. Pero primero es necesario darle una mirada al diario mismo.

II

Como la mayoría de las escritoras de diarios, Marie Bashkirtseff ofrece a los lectores la promesa de una revelación total: “Puedes estar seguro, por lo tanto, amable lector, de que me voy a mostrar del todo, completamente” (1890: xxxi). La historia que elabora –la de una jovencita de la nobleza rusa venida a menos que, junto con un grupo excéntrico de parientes y amigos, va de la ciudad a la playa o a los baños termales por toda Europa, entre 1872 y 1884, cultivando sus talentos artísticos, enamorándose de jóvenes aristocráticos, pero, más que todo, de sí misma, deseando apasionadamente la fama a toda costa, y regodeándose obsesivamente en los síntomas de la tuberculosis a la que sucumbe

justo cuando su carrera de pintora está a punto de despegar– tiene todos los ingredientes necesarios para complacer la imaginación finisecular: cosmopolitismo con un buen toque de exotismo eslavo (lo que Barrès llama “encanto ruso, tan brutal y tan refinado” (1913: 129); un insaciable deseo de vivir “más rápido, más rápido, más rápido” (33); un egocentrismo obsesivo; creatividad artística y, sobre todo, una enfermedad fatal que avanza subrepticamente mientras se acerca la fama, culminando en una muerte que es presentida, denunciada y sin embargo deseada en cada nueva página. Bashkirtseff, como heroína, puede ser la última de las *grandes poitrinaires*. Haría una excelente *Traviata*.

No traigo a colación el vínculo con la ópera de manera casual ya que la voz es un elemento importante en la historia de Bashkirtseff. Aunque es recordada como pintora frustrada, Marie Bashkirtseff fue, antes que nada, una cantante frustrada. La voz juega un papel importante en las páginas iniciales del diario, no sólo como un modo de expresión artística, sino como una forma de seducción:

Fui hecha para las emociones, para el éxito; lo mejor que puedo hacer, por lo tanto, es convertirme en cantante. Si Dios tuviera sólo la bondad de preservar, fortalecer e incrementar mi voz, yo podría alcanzar el éxito que deseo. Tendría la satisfacción de ser conocida, admirada, famosa, y así podría conquistar al que amo.

[...]

¡Aparecer en el escenario y ver miles de espectadores esperando con el corazón palpitante el momento en el que comenzarás a cantar! ¡Saber, cuando los miras, que estarán a tus pies sólo por una nota de tu voz! (2).

La voz es un arma: “cantar es para la mujer lo que es la elocuencia para el hombre, un poder sin límites” (416). El diario registra el enamoramiento de Bashkirtseff con su propia “*voix divine*” (155), su deseo de entrenarse profesionalmente como cantante⁵, sus esfuerzos para preservar la voz, incluso cuando la lleva al límite (4), su temor a perderla, la desesperación cuando finalmente la pierde: “Yo tenía una voz extraordinaria. Era un don de Dios, y la perdí” (416). Dos años después, comparándose con Patti, escribe: “¡Ah! qué

hermosa voz tuve. Era poderosa, dramática, fascinante; producía un escalofrío en la espalda. Y ahora, no queda nada, nada que valga la pena mencionar” (463). Sólo cuando pierde la voz se dedica a la pintura, una segunda vocación que remediará la afonía.

Así, la pérdida de voz y las enfermedades de la garganta son los primeros síntomas de la larga lista de enfermedades de Bashkirtseff, padecimientos que, al tiempo que impiden su progreso como cantante, tendrán el efecto paradójico de acentuar su belleza a sus propios ojos aumentando su egocentrismo narcisista: “Toso muchísimo, pero, milagrosamente, lejos de disminuir mi belleza, la tos me da un aire lánguido que me hace lucir bien” (390). Estas enfermedades que le hacen perder la voz pueden haber estado relacionadas con una tuberculosis incipiente; al menos así parece implicarse en el diario. Pero en otras oportunidades el diario también parece sugerir lo opuesto, que la enfermedad es una *chose mentale*: “El doctor dice que mi tos es totalmente nerviosa. Es posible, porque yo no he contraído resfriado alguno: no tengo siquiera una irritación en la garganta ni dolor en el pecho” (391). Existe incluso la insinuación de que el origen de la enfermedad de Marie Bashkirtseff está en otra parte, envuelta en un secreto. En un punto determinado se pregunta: “¿Es posible que mis constantes preocupaciones hayan dañado mi salud? Aún así, la laringe y los bronquios no están sujetos usualmente a afecciones morales” (440). Y luego: “Yo sé mejor que nadie lo que me pasa” (450). Apenas tres semanas antes de morir, todavía escribe: “Tengo fiebre todo el tiempo... Parece que mi delgadez y todo lo demás no tiene nada que ver con mis pulmones; es algo de lo que me contagié de manera accidental, y de lo que no hablé con nadie, esperando que pasara solo” (692).

Esta duda con respecto al diagnóstico, a través de la cual la enfermedad se enuncia, se borra, y eventualmente se desplaza como una “*chose accidentelle*” de la cual no se habla, se vuelve paulatinamente más compleja a la luz de las referencias que hace Bashkirtseff de los médicos que la tratan. Son varios los especialistas reconocidos que la ven con frecuencia: Fauvel, Sée, Potain, pero también Jean-Martin Charcot, a quien se menciona al menos tres veces y se considera un visitante regular. Charcot es llamado a consulta, junto con otros doctores, cuando el príncipe Babanine, abuelo de Bashkirtseff y *pater familias*, sufre una trombosis. Sin duda, Charcot reconoce a Marie, ya que como ella misma declara con cierta presunción, “Estaba presente en la consulta, y es-

cuché después lo que dijo cada médico, porque soy la única persona que mantiene la calma y se me considera un tercer médico” (296-97). De manera aún más significativa, en el diario se indica más tarde a Charcot como alguien que ha participado activamente en el tratamiento de Marie en 1881, aconsejándole un viaje a Italia, ofreciéndole su opinión acerca de la enfermedad que padece, apareciendo al lado de su cama como un salvador imprescindible: “Es terriblemente triste tener que estar inactiva por... por... no sé por qué; por no tener fuerza, a fin de cuentas! Charcot ha venido a verme otra vez” (512). Violeta Valéry se convierte aquí en Dora. La pérdida de la voz y la afonía, como se recordará, se consideraban también síntomas de la histeria.

¿Por qué trata Charcot a Bashkirtseff? ¿Por qué dolencia? Aunque el contexto del intercambio terapéutico no esté claro, propongo que es significativo que el intercambio exista. De hecho, las referencias a la histeria aparecen más de una vez en el diario, como si fueran anotaciones al margen que apuntan a una situación más compleja. Por ejemplo, cuando Bashkirtseff busca una modelo para una pintura sobre Ofelia, uno de sus médicos, Potain, “promete llevarme a Saint-Anne para ver las caras de las locas [*des têtes de folles*]” (520). Otro detalle intrigante: el mentor artístico de Bashkirtseff, Tony Robert-Fleury, fue el autor del famoso mural *Pinel libérant les aliénés*, que representa la liberación de las mujeres dementes en 1795, y que colgaba fuera de la biblioteca de Charcot en la Salpêtrière. El cuadro fue realizado en 1878, época en que Robert-Fleury era tutor de Bashkirtseff. Charcot mismo, un *grand visuel*, fue un reconocido mecenas de las artes (Silverman, 1989:91-106). Aunque las implicaciones de estos detalles aparentemente desvinculados entre sí sólo pueden ser especulativas, quisiera sugerir que abren la posibilidad de una lectura histórica del diario, una lectura que ciertamente es propiciada por el mismo texto; una lectura que, de hecho, ha sido practicada por algunos de sus lectores (masculinos) desde su publicación en 1887 y que se vincula a los temas de la autoimagen y la voz.

III

“Había una joven infeliz llamada Bashkirtseff, y su Selbstporträt se convirtió en el modelo de innumerables Narcisos, cada uno fascinado por el reflejo acuático de sí mismo”, escribe Philip Guedalla en *Masters and Men* (Collister, 1984: 61). El cambio de género no puede ser más obvio en esta

escena de autorreconocimiento. La dama infeliz no es aquí una musa, tampoco un objeto de deseo ni una figura protectora (a pesar de su estatus como “santa patrona”). Es en cambio receptáculo de identificación masculina⁶, espejo de narcisos hombres que al mirar dentro de este texto efervescente, anhelante, fragmentado, escrito por una autobiógrafa femenina, se reconocen a sí mismos. El diario, según un comentarista notable, de hecho invita a una respuesta y una representación masculinas: “Creo que uno no puede leer este libro de manera impersonal, porque está escrito como una carta, al mismo tiempo sincera y seductora, dirigida a un extraño” (Hofmannsthal, 1956: 106). Silva lleva esta reflexión un poco más lejos: “Ese *Diario*, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada” (1977:128). Es este reconocimiento transgenérico y los distintos actos de identificación que de él se derivan lo que quisiera tratar a continuación.

La invocación a Marie Bashkirtseff en *De sobremesa* siempre me recuerda algo, difícil de definir. Al leer, por ejemplo:

¡Que está tísica! Sí, lo siente, lo sabe. Hubo un momento en que al salir de la casa del sabio se abandonó al desaliento y se sintió cerca de la muerte, pero hace dos horas ha olvidado su mal ... Por la gran ventana abierta del taller, cercano al cuartico donde está ahora, se veía el cielo nocturno, de un azul profundo y transparente; la luz de la luna se filtraba por allí e inundaba la penumbra de su sortilegio pacificador. Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocada por las notas do-lientes del nocturno y por una lectura de Hamlet, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia pálido y rubia, coronada de flores... el cadáver pálido y rubio coronado de flores, llevado por la corriente mansa... Verdad que hacía dos horas la magia de la música la hizo olvidarse de todo, de sí misma y de la tisis, pero ahora, desvanecido el encanto, está sola... ¡Morir, Dios mío, morir así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla...! (1977: 123-124).

Como digo, cuando leo este texto algo me viene a la memoria, el recuerdo de una voz, o más bien de un efecto de voz. Fascinada, sigo leyendo:

Ahora un desfallecimiento interior la embarga; ha sentido una picada ahí, en el punto que el médico le mostró como foco de la enfermedad que la devora y el pulsante dolor vuelve a traerla a la realidad... ¡Ah! sí, la tos, el sudor, el insomnio, los cáusticos, las unturas de yodo, el viaje al Mediodía, el aniquilamiento... la muerte... el fin, todo eso está cerca. ¿Y Dios, en dónde está si la deja morir así, en plena vida, sintiendo esa exuberancia de fuerzas, esos entusiasmos locos por verlo todo, por sentirlo todo, por comprender el Universo, su obra? ¿Dios, en dónde está si la deja morir así?... (126-127).

Mientras continúo leyendo la versión que hace Silva de Bashkirtseff, entiendo qué es lo que me recuerda: me recuerda a Flaubert y también, muy particularmente, a Manuel Puig. Me recuerda dos casos de secuestro de voz, dos casos en que un escritor, a través del útil recurso del estilo indirecto libre, “hace de” mujer, explotando de manera artística, como lo haría una *drag queen* al doblar otra voz, el deslizamiento entre citar y re-presentar. La “*voix divine*” fetichizada por Marie Bashkirtseff para su propio consumo narcisista, es fetichizada en su momento por Silva, uno de sus representantes masculinos. Esta voz emocionada y “excesiva”, condenada (y tal vez secretamente envidiada) por Hofmannsthal por ser demasiado escandalosa y emotiva (Adorno, 1967: 196), funciona como vehículo de identificación masculina, y su emotividad se convierte en modo privilegiado de autoexpresión: *Marie Bashkirtseff, c'est moi*.

La representación que hace Silva de Marie Bashkirtseff también me recuerda a Puig y a Flaubert porque la apropiación vocal se fija de manera persistente en lo excesivo, en un exceso de actitud, de sentimiento y de lenguaje, un derroche que se percibe como exótico y por lo tanto deseable. De hecho, doblemente exótico y doblemente deseable: la otredad de Marie Bashkirtseff, basada tanto en su género como en su nacionalidad –la *jeune fille* ruso-parisina– permite que se desate el irresistible escalofrío de la empatía por *l'étrangère*. Como una *drag queen* norteamericana haciendo, digamos, de Piaf, el imitador de Bashkirtseff hace de mujer, pero también imita la sentimentalidad extranjera. El hecho de que esta seductora extravagancia quizá conlleve un peligro de muerte (como por ejemplo para Madame Bovary) sin duda contribuye a su atractivo. De la febril, jadeante, tísica Marie Bashkirtseff –la que

adelanta su muerte forzando la voz, obligándose a pintar, queriéndolo todo y no deteniéndose en nada— se podría decir lo mismo que Wayne Koestenbaum con respecto a Violeta Valéry, “su coloratura va a matarla pero nosotros gozamos” (1993: 205).

El exceso en Bashkirtseff, reconocido y magnificado de manera sintomática por Silva, debe verse dentro del contexto de las conflictivas construcciones de lo femenino que se fueron desarrollando en el *fin de siècle*, a medida que nuevos roles y oportunidades se fueron abriendo para las mujeres, así como del surgimiento de nuevas definiciones de la sexualidad femenina —un conflicto sobre el que reflexiona la novela *De sobremesa*, en términos latinoamericanos. Pero el diario de Bashkirtseff registra también estos conflictos al considerar las conductas, actitudes, sentimientos e ideologías asignadas tradicionalmente por géneros, al rebelarse contra esas asignaciones y, al mismo tiempo, quedar atrapado en ellas: “No tengo más de mujer que el envoltorio y ese envoltorio es terriblemente femenino. Con respecto al resto, es terriblemente otra cosa” (290). Las reflexiones de Bashkirtseff sobre estos modelos contradictorios y en conflicto culminan en una propuesta desencantada: “Como hombre yo hubiera conquistado Europa. Debido a que era una mujer joven, desperdicé mi vida en excesos de lenguaje y tontas excentricidades. ¡Qué miseria!” (676). Desperdicio, disolución y, en su sentido más literal, excentricidad, son en efecto las características definitorias del diario, y el “exceso de lenguaje” su modo de expresión favorito, como lo comprendieron sus lectores rápidamente, Silva el primero entre ellos.

El exceso de lenguaje de Bashkirtseff (que se parece tanto a la disolución histórica) lidia con lo “terriblemente femenino” y con lo “terriblemente otra cosa”. Sin embargo, la edición del diario —instigada por Madame Bashkirtseff y perpetrada por André Theuriet (supuesto primer admirador de Bashkirtseff)— resalta una versión específica de lo terriblemente femenino mientras disminuye o borra la perturbadora “otra cosa”. Lo que predomina en la versión final es una feminidad basada en la emoción adolescente, una combinación de sensibilidad, delicadeza y desorden que es en cierto sentido una construcción femenina “más antigua”, con su aura de encanto nostálgico. Como sostiene John Mullan, es “una versión particular de lo femenino —llorosa, palpitante, que encarna la virtud y es a la vez susceptible a todas las vicisitudes del sentimiento” (1988: 218). Una simplificación similar, ayudada también por una

muerte temprana, fue utilizada en el caso de Teresa de Lisieux⁷, esa otra figura de la piedad finisecular, canonizada –en este caso literalmente– como un icono de la feminidad infantilizada y emotiva. Sus hagiógrafos también dejaron de lado la complejidad de los otros aspectos de su personalidad. Sin embargo, más allá de los esfuerzos de los editores, esta tranquilizadora construcción tradicional no eclipsa del todo las manifestaciones de la voluntariosa “nueva mujer”: confianza en sí misma, ambición artística, deseo de independencia y una conciencia clara de los dobles estándares en cuestiones referidas al género sexual –manifestaciones que fueron reconocidas con mayor simpatía por las lectoras que por los lectores⁸. La amalgama de emocionada feminización, por un lado, y nueva feminidad, por otro, es altamente inestable y se mantiene irresuelta en el diario, congelada debido a la muerte de Bashkirtseff: leída como feminidad eterna, marca y enmascara al mismo tiempo ese punto en que “lo femenino” puede ser designado como exceso de *sentimentalidad* (y por lo tanto rechazado por ser dominio exclusivo de la mujer) y, al mismo tiempo, valorado como una riqueza de *sensibilidad* (y por lo tanto deseada y emulada por los hombres). Hofmannsthal destaca en Bashkirtseff un “fuerte sentido del estilo y un delicado talento, imposible de aprender, para armonizar diferencias sutiles” y agrega: “las mujeres tienen raramente este don, carecen del sentido lírico, esta inclinación por el arreglo y el detalle, eso que a los hombres nos gusta llamar lo femenino” (1956:110).

IV

Logró solamente, en el medio adverso donde hubo de agitarse, convertir su organismo en la más delicada y exquisita máquina de sufrir.

Baldomero Sanín-Cano, *Notas*

Silva es una de esas figuras esquivas cuya vida, como la de Marie Bashkirtseff, está atrapada en la leyenda, una leyenda de trágicas y repetidas pérdidas. Su dramático suicidio (la muerte de Silva, como la de Bashkirtseff, fue considerablemente patética), el vínculo intenso con la hermana que murió en su temprana juventud, la ruina financiera de su familia, la pérdida de todos sus manuscritos (y casi de su propia vida) en un naufragio, todos estos eventos,

cargados de proporciones míticas, contribuyeron al aura trágica de su vida al tiempo que oscurecieron muchos otros aspectos. Por ejemplo, poco se sabe de la sexualidad de Silva. Esto no sería en sí mismo significativo si sus críticos no se hubieran empeñado tanto en llenar los vacíos y dar explicaciones. Alberto Miramón, en un libro que por cualquier otra razón podría considerarse prescindible, le dedica un laborioso capítulo a “Silva y las mujeres”. Miramón da cuenta de las opiniones contradictorias de los críticos (que lo llaman “afectado”, “afeminado”, “refinado”, al mismo tiempo que aplauden sus aventuras amorosas), admitiendo que hay una falta de documentación sobre ese aspecto de la vida de Silva⁹, y termina sugiriendo una sexualidad que se resiste a la clasificación. “Él no era el tipo, a pesar de su belleza, capaz de infundir una pasión firme en las mujeres”, escribe Miramón, agregando que los contemporáneos de Silva en Bogotá se referían a él como “el casto José”, mientras que en Caracas (debido tal vez a que se encontraba lejos de casa) era mejor conocido como “la casta Susana” (1957: 134). Como en el caso de Julián del Casal, tan agudamente estudiado por Oscar Montero, la sexualidad de Silva es percibida como indeterminada, y por lo tanto da pie a la sospecha. Al desafiar los modelos genéricos reductivos, produce primero curiosidad, luego ansiedad y, finalmente, negación frenética a través de la exageración. Miramón no necesitaba escribir un capítulo sobre Silva y las mujeres. El hecho de que haya elegido hacerlo revela una ambigüedad frecuente en los críticos latinoamericanos del período¹⁰, una sintomática estrategia de afirmar aquello que se niega, llamando así la atención precisamente sobre la diferencia que los críticos quieren silenciar: “Pero aquel sensual no era un anormal; los ojos se dilataban como los de los felinos en celo a la proximidad de la hembra, mas no tolera ninguna de esas aberraciones, flores malditas de los légamos del hastío que forman la crónica escandalosa de la decadencia” (140)¹¹.

Llamo la atención sobre este aspecto ambiguo de la vida de Silva, o mejor dicho, de la vida de Silva tal como fue ambigamente construida por sus críticos, porque hay ecos de esa misma ambigüedad en el protagonista de *De sobremesa*. José Fernández, en efecto, parece por un lado una versión latinoamericana del sujeto masculino “feminizado”, tan común en la literatura de fin de siglo, un *collectionneur* tropical, cuyos ornamentados espacios interiores dan la impresión de artificio, hipersensibilidad y pose¹². Un *dandy*, un esteta, un poeta (cuyo genio se ha extinguido adecuadamente), aquel sobre

quien puede decirse que “enuncia una protesta contra los valores burgueses dominantes que asocian la masculinidad a la racionalidad, el trabajo duro, el utilitarismo y la prudencia” (Felski, 1991: 1096). Sin embargo, por otro lado, este lánguido esteta es un científico aficionado, un académico clásico, un arqueólogo, un soldado ocasional y un político comprometido aunque utópico, todos roles considerados masculinos. Como Marie Bashkirtseff, Fernández puede parecer “terriblemente femenino” y, al mismo tiempo, “terriblemente otra cosa”. Esta combinación inestable –el *dandy* feminizado como visionario político, que recuerda de cierta manera a Barrès, a D’Annunzio, y por qué no, al Wilde de “El alma del hombre bajo el socialismo”– se convertiría en una de las características centrales del Modernismo latinoamericano, un movimiento cuyo pretendido desdén por la acción política y el poder institucional –un cliché vacío como tantos otros– ha sido cuestionado agudamente¹³. El Fernández de Silva, a través de Marie Bashkirtseff, parece haber sido una de las primeras encarnaciones de esta intoxicante combinación.

Hay paralelismos obvios entre Bashkirtseff y el José Fernández de Silva, paralelos que el mismo Fernández reconoce: “el encantador y brutal” cosmopolitismo de la exótica rusa es el mismo del *rastaquouère* colombiano, encandilados por las luces de la capital del siglo XIX. También lo es la ansiedad: el “*trop plein*” de Bashkirtseff, la inconsistencia de sus actitudes, la deriva constante y sin objeto, desde los probadores de Doucet al taller de Robert-Fleury, y de un proyecto a otro, encuentran un eco en la inquietud de Fernández, sus “contradictorios impulsos múltiples” (131). Sus diversas poses definitorias, que no se excluyen mutuamente –el esteta, el poeta, el arqueólogo, el soldado, el académico, el político– son fetichizadas, atesoradas como *bibelots*. Fernández deambula entre una pose y otra, como deambula en su estudio, nunca satisfecho del todo, acariciando primero una vasija de Gallé, luego un candelabro de Falize. Como si fueran objetos, estas poses le pertenecen, constituyen su capital. Fernández es también un astuto hombre de negocios y *De sobremesa* es, entre otras cosas, una novela sobre el dinero. La acumulación, sin embargo, no trae consigo la calma; lo que mantiene juntas todas estas poses es el deseo inextinguible (aunque no indiscriminado): “eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede...” (114)¹⁴.

V

Si Silva utiliza la afiebrada “feminidad” de Bashkirtseff –esa cualidad de la que carecen algunas mujeres, como diría Hofmannsthal– para representar la ansiedad de su personaje, también vincula, lo que es más importante, esa ansiedad femenina a la enfermedad, específicamente a la enfermedad de su figura masculina. Aunque es sabido que los recuentos voyeuristas de enfermedades femeninas, preferiblemente fatales, abundan en el siglo XIX¹⁵ –alcanzando su punto culminante hacia finales de siglo (de nuevo aparece Flaubert como precursor)– es notable la abierta identificación de Fernández con las dolencias de Bashkirtseff, no sólo a través de la mirada *voyeurista* sino a través de la apropiación de una patología que traslada a su propio cuerpo. Marie puede estar enferma de tuberculosis, nos dice Fernández, pero en realidad de lo que sufre es de un femenino “*trop plein*”, de exceso –y de eso sufro yo también.

La impostación que hace Silva de la “feminidad” de Bashkirtseff lleva a un exceso que, citando de nuevo a John Mullan, “siempre regresa a la construcción del cuerpo, el único objeto posible para el escrutinio del médico y, para el novelista, el único espacio donde se puede articular el sentimiento mismo” (1988: 228). Que el cuerpo de Bashkirtseff sea un cuerpo desgastado, comprometido en un proceso de *dépense* mortal (en este sentido la tuberculosis puede ser vista como una enfermedad “excesiva”) hace que el proceso sea aún más atractivo. Desde el momento que “una gota de sangre pulmonar le llevó a la boca el sabor de la agonía”, como lo describe gráficamente otro de sus admiradores latinoamericanos (Gómez Carrillo, 1919: 67), este cuerpo siempre adolescente y sin embargo en decadencia es, para Silva, el objeto de una creciente curiosidad, de una identificación progresiva y también de un ascendente pánico. En una escena memorable de consulta médica, Fernández se regodea en la decadencia física:

Oh sueños vanos desechos como bombas [sic] de jabón que nacen, se coloran y revientan en el aire!... Al salir de casa de Doucet, la idea de hablar con el médico, que le dice la verdad respecto del mal que la está devorando, se le impone! Se ha sentido tan enferma en los últimos días, han sido tan agudos los dolores que la han atormentado, tan intensa la fiebre que le ha quemado las venas, tan profundo el decaimiento que la ha

postrado por horas enteras!... En el silencio grave del salón de consultas el esculapio la ausculta lentamente, golpea, con blandos golpecitos de las yemas de los dedos, las espaldas gráciles, aplica atento el oído sobre la piel tersa como el raso del busto delicado, y tras del minucioso examen prescribe cáusticos que queman el seno, aplicaciones de yodo que manchan y desfiguran, drogas odiosas, un viaje al Mediodía que equivale a dejarlo todo, arte, sociedad, placeres y para justificar las prescripciones rígidas y con su frialdad de hombre de ciencia, acostumbrado al dolor ajeno, suelta las frases brutales (123).

La consulta descrita en la novela de Silva, como se puede intuir, es apócrifa. Aunque el diario de Bashkirtseff se dedica minuciosamente a describir la enfermedad y los síntomas, son poco frecuentes las escenas de consultas médicas: los encuentros entre la paciente y los médicos son presentados usualmente como intercambios verbales, nunca como el detallado examen físico de la novela de Silva. Fuera de contexto, esta escena podría ser leída como una representación, parafraseando a Bronfen, “sobre-su-cuerpo-muerto” (o en este caso un cuerpo en vías de morir), una representación, a la vez violenta y fascinada, de la alteridad femenina. Pero dada la fuerte apropiación que hace Silva de Bashkirtseff, la noción de alteridad aquí no es realmente útil. Más que un cuerpo femenino real, el cuerpo en el que se centra el pasaje de la novela de Silva es un lugar de incertidumbre y negociación de género; es al mismo tiempo un lugar de contemplación “femenina” (“espaldas gráciles”, “piel tersa como el raso”, “busto delicado”) y de acción “masculina” (“cáusticos que queman el seno, aplicaciones de yodo que manchan y desfiguran, drogas odiosas”). El texto de Silva pone en escena la disfunción histérica, como la paciente de Charcot en la *Salpêtrière*, simultáneamente arrancándose las ropas y tratando de mantenerlas en su lugar, en una representación descontrolada de los juegos de roles sexuales y de identificaciones genéricas divergentes. Al exponer lo femenino en un acto de (auto-)reflejo, sintiendo la piel suave, los senos delicados, debe al mismo tiempo distanciarse: de ahí que el cuerpo de Marie Bashkirtseff sea invocado y luego “castigado” en esta escena implacable en la que lo “femenino” es incorporado y luego, literalmente, desfigurado por una masculinidad ansiosa. Si Silva, en su escena apócrifa de consulta, recrea el cuerpo femenino enfermo para la mirada y el tacto del médico, si necesita invocar y castigar ese

cuerpo excesivo e histérico, es porque se trata, en cierto sentido, del *cuerpo masculino* enfermo también de exceso, repetidamente exhibido ante los médicos en *De sobremesa*: “¿Enfermo yo? ¿de qué? De un exceso de vida, de un exceso de ideas, de un exceso de fuerza” (183). El conflicto que representa la novela de Silva no es solamente el de las distintas construcciones de lo femenino sino también, de manera aún más precisa, el de las nuevas formulaciones de la masculinidad. Al “hacer de mujer” y al “hacer de enfermo” al mismo tiempo, en la voz y el cuerpo de Fernández, *De sobremesa* está, sobre todo, “haciendo” el trabajo del género.

Como en el diario de Bashkirtseff, la histeria no se menciona directamente en la novela de Silva y, sin embargo, está siempre presente. La histeria es, a fin de cuentas, una enfermedad emblemática. En el diario, la mención de Charcot abre la dolencia de Bashkirtseff a nuevas interpretaciones. En *De sobremesa*, la mención del “Doctor Charvet”, un nombre que indiscutiblemente apunta al *grand patron* de la *Salpêtrière*, logra el mismo efecto. El hecho de que este pseudónimo transparente, Charvet, sea al mismo tiempo la firma, la *griffe*, de uno de los más prestigiosos diseñadores de accesorios masculinos en la Francia finisecular, un autor –se podría decir– de representaciones viriles y un árbitro del gusto varonil, confirma el vínculo entre enfermedad, exceso y masculinidad (o más bien la representación de la masculinidad) en *De sobremesa*. Con el fin de no dejar lugar a la ambigüedad, Silva no sólo le otorga al doctor un nombre obvio, sino que además lo describe como “el sabio que ha resumido en los seis volúmenes de sus admirables *Lecciones* sobre el sistema nervioso lo que sabe la ciencia de hoy a ese respecto” (186). El protagonista de Silva, tal como lo hace Marie Bashkirtseff al atribuirse de manera arrogante cierta familiaridad con Charcot y pretender compartir su saber (“se me considera el tercer médico”), también invoca la aprobación del maestro: “me conoce y me mira con extrema benevolencia desde que oí sus lecciones en la facultad y presencié sus curiosas experiencias de hipnotismo en la *Salpêtrière*” (186). Al igual que Bashkirtseff, Fernández ve la enfermedad como enriquecimiento, como instrumento de seducción; Charvet/Charcot le dice: “Usted me interesa de veras” (193). Finalmente (como en el caso de la Augustine de Charcot o la Dora de Freud), tanto Bashkirtseff como Fernández desafían la autoridad médica al guardarse para sí mismos la “verdad” de la enfermedad. El médico de Silva declara, con una sumisión poco común: “Usted ha seguido mis cursos, ha

visto mis experiencias; según entiendo, ha leído mis libros, sabe que gozo de alguna fama en el mundo científico... No se extrañe de lo que voy a decirle. Oiga usted...: Yo no sé lo que usted tiene” (193).

Si la histeria no se menciona nunca en *De sobremesa*, ciertamente es algo a lo que se alude cuando se hace referencia a las fobias y a la neurastenia, que son los nombres que se le otorgan a la histeria masculina, como ha señalado Elaine Showalter¹⁶. Hay un “aire de histeria” en *De sobremesa*, del mismo modo que hay “un aire de histeria” en el diario de Bashkirtseff, una incitación al público –el médico, el lector, nosotros– a descifrar una enfermedad cuyo único propósito es continuar siendo impenetrable.

Si viéramos *De sobremesa* como una novela sobre la neurastenia masculina y –por qué no– sobre la histeria, una novela en la que los principales problemas son la incomodidad genérica y la disgregación y no, como se ha dicho tantas veces, la búsqueda del amor ideal; si la búsqueda que hace Fernández de la esquivia Helena no fuese vista como el núcleo narrativo (porque este libro también es, como dijo Wilde sobre *A contrapelo* de Huysmans, “una novela sin argumento” [1985:156]); si el lector se detuviera más bien al comienzo de la novela y leyera la representación de Bashkirtseff no como mero preámbulo sino como una escena de reconocimiento, una escena de autodefinición en el espejo en la que, como propone Ed Cohen con respecto a Dorian Gray, el protagonista se encuentra a sí mismo en una imagen de la cual deriva el resto del relato, tendríamos un relato mucho más denso cuya lectura, no hay ni que decirlo, sería mucho más enriquecedora. Entonces, *De sobremesa* no sería leída necesariamente como un relato de búsqueda (del amor, de la identidad) sino como una novela sobre la persistencia de la enfermedad y la precariedad de las *identificaciones* de género.

VI

tules diáfanos y blancuras de mimosas y de camelias velarán sobre lo túrgido del seno las manchas de los cáusticos y del yodo...

José Asunción Silva, *De sobremesa*

Silva se mató de un tiro el 24 de mayo de 1895. Dice la leyenda que el día

anterior le había pedido a un médico amigo que marcara con yodo en su pecho el lugar exacto donde se encontraba su corazón, del mismo modo que el pecho de Bashkirtseff había sido marcado por las aplicaciones cáusticas. En la mesa de noche al lado de su cama había dos libros, *Trionfo della morte*, de D'Annunzio y *Trois stations de psychothérapie*, de Barrès. Mientras los críticos, de manera entusiasta, interpretaron el primer texto como un símbolo (hasta el punto de que algunos culparon a D'Annunzio por la muerte de Silva), fueron mucho menos agudos al explicar la presencia del segundo. Silva estaba por escribir un ensayo sobre Leonardo, según dicen, y con seguridad estaba trabajando en el texto que Barrès había escrito sobre el maestro, y que estaba incluido en el libro. Ciertamente, eso es posible. Lo que los críticos olvidan, sin embargo, es que el libro de Barrès también contiene el ensayo fundacional sobre Marie Bashkirtseff, el mismo que impulsó la personificación de José Fernández al principio de *De sobremesa*. ¿Por qué no imaginar, entonces, que el diario de Bashkirtseff, al que se vuelca el protagonista de *De sobremesa* en busca de una imagen autodefinitoria, también ofrece la figura de la muerte del autor, como otra marca textual en su pecho? Esta posibilidad, creo, es infinitamente más prometedora.

Notas

- ¹ Todas las traducciones son de la autora. (Nota de la traductora: las traducciones al español se han hecho a partir de la versión en inglés).
- ² La censura de Nordau contra Bashkirtseff es producto de su crítica a Maurice Barrès: “Primero [Barrès] logró que se hablara de él al defender, en la prensa parisina, a su amigo Chambige, el homicida argelino, un cultivador lógico del ‘Ego’. Después se convirtió en un partidario del *boulangismo*, y más tarde canonizó a Marie Bashkirtseff, una chica degenerada que murió de tisis, una víctima de la locura moral, con un toque de megalomanía y de manía persecutoria, así como de una mórbida exaltación erótica. La invocaba como ‘Nuestra Señora del tren nocturno (*Notre Dame du Sleeping*)’” (Nordau, 1892: 310). El contexto político establecido por Nordau, con sus generosos ecos en el crimen, el desorden y la xenofobia, son significativos para este análisis.
- ³ Las citas del diario de Bashkirtseff proceden de la versión en inglés de Mathilde Blind (1890). Se han hecho cambios sustanciales en los casos en los que el sentido del texto original ha sido alterado debido a problemas de traducción.
- ⁴ Acerca de su propia novela, *Chérie*, Goncourt escribe con arrogancia: “Hay pocos

libros sobre mujeres, sobre la íntima *feminidad* de su ser desde la infancia hasta los veinte años, pocos libros concebidos con tantas conversaciones, confidencias, confesiones de mujeres, como éste” (1884: ii). Con respecto a los libros de fin de siglo dedicados a mujeres adolescentes y que pretendían tener un valor documental, ver Collister (1984) y Neubauer (1989).

- ⁵ Con respecto a esto, Bashkirtseff registra una anécdota elocuente. Persuade a su tía Romanoff para que la lleve a ver a Wartel, “*le premier professeur de Paris*”, pretendiendo ser una pobre chica italiana, con el fin de obtener una opinión objetiva. Cuando Wartel decide tomarla como su estudiante, porque le gusta su voz, ella revela su impostura (1890: 217).
- ⁶ Una versión inédita del prefacio muestra que la misma Bashkirtseff coqueteó con esa poderosa identificación: “Pero entonces te advierto que, si no entra en tu cabeza que yo soy una hija de tu corazón, que yo soy un ser con el que vas a identificarte, cuyas penas y batallas vas a compartir, entonces es inútil que comiences, no nos llevaremos bien. Además, yo escribo para seres superiores, las mentes mediocres y ridículas sólo pueden clasificarme como vulgar y superficial. ¡A quién le importa!” (Cosnier, 1985: 11).
- ⁷ Santa Teresa del Niño Jesús (Nota de la traductora).
- ⁸ Es un hecho que muchas mujeres jóvenes leyeron e imitaron a Bashkirtseff durante la primera mitad del siglo XX. En Francia, ella parece haber inspirado una ola de diarios de mujeres, desde el diario de Liane de Pougy en los años veinte, hasta el de Simone de Beauvoir, mucho más tarde. En Argentina, los preceptores le daban a leer diarios a las jóvenes y, al menos de dos mujeres escritoras, Victoria Ocampo y Delfina Bunge, se dice que imitaron a Bashkirtseff al principio (Aldao de Díaz, 1928: 62-67). El diario de Bashkirtseff es mencionado como parte del curriculum de literatura del college en *Daddy-Long-Legs*, de Jean Webster (1912). Aunque estas lecturas no son recibidas siempre de manera favorable –el personaje Jerusha Abbott, de Webster, se burla de la exageración de Bashkirtseff (1912: 105-106) y Simone de Beauvoir (1949) critica su necesidad de “poseer y rendir homenaje a su propio reflejo” (363)– sus lectoras de todos modos la toman en serio.
- ⁹ Betty Osiek llega a la misma conclusión en un capítulo titulado (¡de nuevo!) “Intereses amorosos”. Su recuento produce un humor involuntario: “No ha sido encontrada ninguna carta ni prueba alguna de la existencia de relaciones amorosas. Pero muchos de sus contemporáneos, incluyendo a Baldomero Sanín Cano, han dicho que era un joven alegre y que tenía más de una conquista femenina que atendía con generosidad, pero no con serias intenciones” (1978: 37).
- ¹⁰ Para una incomodidad crítica semejante, ver Molloy, “Disappearing Acts” (1995), y “His America, Our America” (1996)

- 11 El resto del fragmento merece ser citado: "Su intelectualismo agudo le lleva a curiosear en los libros con voluptuoso diletantismo las más extrañas prácticas inventadas por la depravación humana; husmea la pasión lesbiana en las odas de Safo, y el amor innombrable de Adriano y Antínoo en las páginas desvergonzadas de los viejos historiadores; pero en la realidad, en su presencia, no tolera tan inmundos pecados: aquel ser de la fortaleza erótica de un fauno joven no concibe otro amor o más unión de los cuerpos que con las ninfas y Hamadriadas" (140).
- 12 Muchas de las observaciones hechas por Felski (1991) sobre Huysmans, Wilde y Sacher-Masoch, se aplican en este caso, aunque no estoy de acuerdo con su generalización final con respecto a que la identificación con lo femenino, aunque parece subversiva, de hecho refuerza la dicotomía genérica de una manera necesariamente misógina.
- 13 Ver Montero (1993) y Aching (1997).
- 14 Evelyn Picón Garfield (1987) llama la atención sobre este ilimitado deseo de vida que comparten Silva y Bashkirtseff, pero enfoca su análisis más en el género (el diario personal como vehículo del exceso) que en las ideologías de género.
- 15 Para un excelente análisis, ver Bronfen (1992).
- 16 De manera significativa, los dos médicos que examinan a José Fernández –un Dr. Rivington en Londres, que pudiera o no ser Maudsley, a quien se dice que Silva leyó extensamente, y Charvet/Charcot en París– intentan curar su "extraña dolencia" (188) a través de la regulación sexual. El hecho de que estas prescripciones hasta cierto punto varíen y se contradigan entre sí (Rivington prescribe una actividad sexual muy regulada, mientras Charvet recomienda un régimen sexual más generoso) importa menos que el hecho de que los dos médicos, como sus innumerables contrapartes en la vida real al lidiar con la histeria *femenina*, prescriben actividad sexual (es decir, relaciones heterosexuales) como cura. Este remedio por supuesto no lo cura, como se desprende de la conversación entre el protagonista y sus amigos al principio de la novela, cuyo tema principal es, precisamente, la enfermedad de Fernández.

Bibliografía:

- Aching, Gerald (1997) *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*. Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press.
- Adorno, Theodor W. (1967) "The George-Hofmannsthal Correspondence, 1891-1906". *Prisms*. Trad. Samuel y Shierry Weber. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 187- 226.
- Aldao de Díaz, Elvira (1928) *Reminiscencias sobre Aristóbulo del Valle*. Buenos Aires:

- Peuser.
- Barrès, Maurice (1913) "La légende d'une cosmopolite". *Trois stations de psychothérapie*. Paris: Emile-Paul, pp.125-163.
- Bashkirtseff, Marie (1890) *Journal*. Viena: Manz. (1a. ed. París, 1887).
- _____ (1985) *The Journal of Marie Bashkirtseff*. Trad. Mathilde Blind. Londres: Virago Press. (1a. ed. 1890).
- Beauvoir, Simone de (1999) *El segundo sexo*. Trad. Juan G. Puente. Buenos Aires: Sudamericana. (1a. ed. 1949).
- Bronfen, Elisabeth (1992) *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Nueva York: Routledge.
- Cahuet, Albéric (1926) *Moussia ou la vie et la mort de Marie Bashkirtseff*. Paris: Garnier.
- Cohen, Ed. (1987) "Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation". *PMLA* 102: 801-813.
- Cole, Robert Reed (1979) "What Am I? Nothing. What Do I want? Everything: The Diary of Marie Bashkirtseff" *Book Forum* ("Essays Diaries Letters" Issue) IV, 3: 442-466.
- Collister, Peter (1984) "Marie Bashkirtseff in Fiction: Edmond de Goncourt and Mrs. Humphrey Ward". *Modern Philology* 82: 1 : 53-69.
- Cosnier, Colette (1985) *Marie Bashkirtseff. Un portrait sans retouches*. Paris: Pierre Horay.
- Felski, Rita (1991) "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch". *PMLA* 106: 1094-1105.
- Gilman, Sander (1993) "The Image of the Hysteric". En Gilman Sander *et al. Hysteria Beyond Freud*. Los Ángeles: University of California Press, pp. 345-452.
- Gladstone, William Ewart (1889) "Journal de Marie Barshkirtseff". *The Nineteenth Century*. Octubre, pp. 602-607.
- Gómez Carrillo, Enrique (1919) "María Bashkirtseff". *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*. París: Garnier. pp. 59-70.
- Goncourt, Edmond de (1884) *Chérie*. París: G. Charpentier et Cie.
- Héland-Cosnier, Colette (1989) "Marie Bashkirtseff: Un mythe fin-de-siècle" en Gwenhaël Ponnau (comp.) *Fins de siècle: Terme-évolution-révolution*. Actes du Congrès National de la Société Française de Littérature Générale et Comparée. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 405-411.
- Hofmannsthal, Hugo von (1956) "Das Tagebuch Eines Jungen Mädchens". *Prosa I*. Frankfurt/M: S. Fischer Verlag, pp. 106-112.
- Koestenbaum, Wayne (1993) *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. Nueva York: Poseidon Press.
- Miramón, Alberto (1957) *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentas inéditos*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Montero, Oscar (1993) *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Amsterdam y

S. Molloy. José Asunción Silva...

Estudios 17:34 (julio-diciembre 2009): 311-334

Atlanta: Rodopi.

Mullan, John (1988) *Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press.

Molloy, Sylvia (1996) "His America, Our America: José Martí Reads Walt Whitman" en Erkkila, Betsy y Jay Grossman (comps.) *Breaking Bounds: Whitman and American Cultural Studies*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, pp. 83-91.

_____ (1995) "Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra" en Bergmann, Emilie y Paul Julian Smith (comps.) *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham y Londres: Duke University Press, pp. 230-256.

Neubauer, John (1989) *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Nordau, Max (1985) *Degeneration*. Nueva York: D. Appleton. (1a. ed. 1892)

Orjuela, Héctor H. (1976) "Maria Bashkirtseff: Nuestra Señora del Perpetuo Deseo". *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Osiek, Betty (1978) *José Asunción Silva*. Boston: Twayne.

Picon-Garfield, Evelyn (1987) "De sobremesa: José Asunción Silva, el diario íntimo y la mujer prerrafaelita" en Schulman, Ivan (comp.) *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 262-281.

Ponce, Aníbal (1984) *Diario íntimo de una adolescente*. México: Editorial Cartago. (1a. ed. 1974).

Pougy, Liane de (1977) *Mes cahiers bleus*. París: Pion.

Sanín Cano, Baldomero (1965) "Notas" en *Obras completas*. Bogotá: Editorial Banco de la República, pp. 111-122.

Showalter, Elaine (1993) "Hysteria, Feminism and Gender" en Sander Gilman *et al* (comps.) *Hysteria Beyond Freud*. Los Ángeles: University of California Press, pp. 286-344.

Silva, José Asunción (1977) *Obras completas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Silverman, Debora L. (1989) *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*. Los Ángeles: University of California Press.

Webster, Jean (1912) *Daddy-Long-Legs*. Londres: Hodder and Stoughton

Wilde, Oscar (1985) *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin.