

**NÚMERO  
ESPECIAL**

*Todo sobre Molloy*

## **ANSIEDAD CAPILAR: SYLVIA MOLLOY Y EL FIN DE SIGLO**

**Javier Guerrero**

**Universidad de Princeton**

*Investiga sobre la intersección entre la cultura visual y la sexualidad en la América Latina de los siglos XX y XXI. Es autor de Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina (Iberoamericana / Ver-vuert, 2014) y editor de Relatos enfermos (Conaculta / Literal Publishing, 2015) y Vulgaridad Capital. Políticas de lo vulgar y desafíos del “buen gusto” en América Latina (Taller de Letras, 2015). Es coeditor de Excesos de cuerpo: relatos de contagio y enfermedad en América Latina (Eterna Cadencia 2009, reimpreso 2012) y del dossier Cuerpos enfermos / Contagios culturales (Estudios 2010, 2011). También es autor de un libro sobre el cineasta venezolano Mauricio Walerstein (FCN, 2002) y de la novela Balnearios de Etiopía (Eterna Cadencia, 2010).*

Contacto: [jg17@princeton.edu](mailto:jg17@princeton.edu)

En 1844, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, mejor conocida como La Condesa de Merlin, publica la primera versión, en francés, de su crónica de regreso a Cuba. En *La Havane*, luego aparecida a en castellano en edición autocensurada y titulada como *Viaje a La Habana*, la Condesa relata un retorno que, aunque se debe a razones eminentemente económicas, el reclamo de una herencia, se narra como una necesidad, un regreso empapado de nostalgia, una vuelta pendiente en el tiempo.

Mi afición o casi obsesión por la Condesa partió del seminario de Sylvia Molloy, *Travel Writing in Latin America* en la primavera de 2006, dictado en la Universidad de Nueva York. Digo obsesión porque el relato de la Merlin fue quizá, si la memoria no me traiciona, uno de los primeros textos que leímos. No obstante, pese a haberla dejado atrás pronto e incursionado en la lectura de otros textos no menos provocadores, ella seguía en mi memoria. El corbatín que se acomodaba Sarmiento en París o algún detalle insignificante de *Una excursión a los indios Ranqueles* señalados por Sylvia Molloy eran suficiente excusa para traer de vuelta a la Condesa, volver sobre el texto de la Merlin, interpelar a Molloy hasta un punto casi sospechoso sobre María Mercedes Santa Cruz. Pronto, mis continuas y hasta impertinentes inquisiciones sobre la misteriosa autora, a quien nunca había leído antes o de la que incluso jamás había creído oír hablar, se convirtieron en un chiste del seminario. Mis intervenciones generaban, en Sylvia y en el resto de los participantes, como mínimo, sonrisas o miradas peregrinas. Recuerdo, incluso, haber visto a una de mis compañeras llevarse las manos a la cabeza tras alguna asociación, admito, del todo descabellada. Por ejemplo, el cuerpo de la Condesa cubana, en tránsito de vuelta a Francia, me interesaba mucho más que el cuerpo que llegaba de París a La Habana. Desestabilizada la casa, el regreso era doble y el segundo de ellos me interpelaba aún más. ¿Pero por qué me fascinaba el cuerpo de la Merlin? ¿Por qué no podía olvidar la escena en la que la Condesa se disponía a regresar a Paris, rodeada de frutas y animales, convertida en casi una virgen santera? ¿Por qué seguía pensando tanto en la Condesa y su enigmática cabellera?

Una vez finalizado el seminario, ya transcurrido el verano, me reuní con Sylvia Molloy para hablarle, por supuesto, de la Condesa. Esta vez, venía mucho más preparado. Recuerdo haber pedido por

*Interlibrary Loan* la primera versión de la crónica de viaje, hacer una copia del material microfilmado, página a página, leerla en francés. Recuerdo incluso pedirle a una amiga, en un viaje fugaz que hiciera a La Habana, que me trajera una copia original de la versión cubana. Leí sus otros textos autoficcionales, *Mis doce primeros años e Historia de Sor Inés*, comparé, contemplé los diferentes retratos. Algo cuir había en ellos. La contundencia y altura de su moño, su larguísimo cuello, el generoso escote e impostado refinamiento. Fantaseaba que Sylvia y yo, juntos, *tiráramos de la manta* para cuestionar la sexualidad de la muy discreta aristócrata cubana, sexualidad de la que ya sabía la propia Molloy sospechaba.

Pero una vez sumergido en el mundo de la noble escritora, descubrí que, si bien nunca había leído estos textos, el nombre debía serme del todo familiar. A Reinaldo Arenas, la Merlin le fascinaba. Volví a sus novelas y textos, ahora tras la huella de la Condesa. En diversas entrevistas comprobé que Reinaldo fantaseó con la idea de escribir una novela sobre María Mercedes Santa Cruz. Asimismo, en cartas personales y notas sueltas, especialmente las escritas durante su clandestinidad en el parque Lenin de La Habana, Arenas firmaba sus denuncias y mensajes secretos con el pseudónimo “Condesa de Merlin”. *Viaje a La Habana* toma su nombre del texto de Santa Cruz, incluso comienza con un epígrafe de ella. Sumada a breves pero contundentes apariciones tanto operísticas como mingitorias en *El color del verano*, la Condesa protagoniza un cameo en *La Loma del Ángel*. En la versión libre de *Cecilia Valdez*, Arenas recrea el regreso de la Merlin a Cuba, la llegada de la Condesa al Paseo del Prado. Relata: Lujosamente ataviada, “vestida a la francesa [la Condesa] batía graciosamente el monumental abanico hecho con plumas de pavorreal”, para luego proseguir su tránsito (1995, 65). Repentinamente, un extraño incidente obstruye la marcha de la distinguida dama: “Fue entonces cuando, en medio de aquella inmensa polvareda (...) surgió una mano hábil y veloz que acercándose rápidamente a la volante de la Condesa comenzó a tirar de su peineta calada. Se trata de la negra Dolores Santa Cruz [quien] evidentemente más hábil en la técnica de una peineta que la Condesa en el arte de conservarla, pudo finalmente tomar la prenda, llevándose consigo la hermosísima cabellera aristocrática, y quedando María de las Mercedes de Santa Cruz, tal como era: absolutamente calva” (66).

Reinaldo Arenas traviste y desviste a la Condesa, haciendo explícita la construcción del género y dando cuenta de las complejas

negociaciones raciales de la Cuba decimonónica. En es en este “ir y venir” de ropas, en la disputa por la preciada peineta, se desvela un cuerpo sexuado que se materializa en el extranjero, que se sella lejos de casa. Entender estas políticas del cabello, las reflexiones que se tejen entre trenza y coleta, pelambre y copete, han sido fundamentales para pensar un problema que ha centrado mi interés crítico: el cuerpo y su materialidad como condiciones necesarias para interrumpir las alegorías y metáforas que han históricamente sitiado a sensibilidades indeseables o proscritas en América Latina.

Pero en esta oportunidad he querido convocar el pelo de la Condesa de Merlín para abordar la *ansiedad capilar* que ha dominado, a mi juicio, la estelar intervención crítica de la escritora y académica Sylvia Molloy en el campo de los estudios latinoamericanos. No son pocas las referencias que Molloy ha hecho acerca del cabello. Del pelo rizado en *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra, a la larga cabellera de Oscar Wilde; de la trenza como fetiche en *La amada inmóvil* de Amado Nervo, al pelo liberado de una novela de Atilio Chiáppori: Molloy ha sabido leer el peso crítico del cabello. Propongo entender tal gesto como una fundamental clave de lectura en la exhaustiva y radical revisión que Sylvia Molloy hace del fin de siglo latinoamericano. La argentina descentra la mirada hegemónica de la crítica e intelectualidad latinoamericana, a partir de operaciones ingeniosas que discuten la estrechez del *statu quo* ilustrado para replantear las líneas que han dominado las más importantes discusiones de la región. Naturalmente, también esto se produce a partir de la propia intervención corporal de Sylvia Molloy en la escena crítica latinoamericana. Sus textos y su propio cuerpo producen un hiato crítico en las narrativas que han dado forma al pensamiento cultural moderno de América Latina. Y este tránsito, la compleja interrogación que su deslumbrante lectura suscita, tiene un punto de partida indiscutiblemente cosmopolita. Comienza nada más y nada menos con la llegada de Oscar Wilde a los Estados Unidos.

El 2 de enero de 1882, el pare entonces joven poeta Wilde llega al puerto de Nueva York a bordo del vapor *Arizona* para iniciar una gira que lo llevará a varias ciudades de Estados Unidos y Canadá. De este viaje proviene su muy citada, aunque nunca confirmada frase ante la pregunta de rutina de un funcionario de aduana: “No tengo nada que declarar más que mi genio”. Wilde llega a Nueva York y en el continente dicta más de 140 charlas en 260 días (Morris 3) y concede casi un centenar de entrevistas (Hofer 4). Pero es en la noche del 9 de enero de 1882 cuando oficialmente el poeta irlandés

inicia su gira con una charla titulada “El renacimiento inglés del arte” en el Chickering Hall de Nueva York. Un mes después, el 11 de febrero, Martí publica la muy citada crónica del encuentro en la que describe con abundantes detalles la seductora y muy estudiada apariencia del dandi irlandés:

Ved a Oscar Wilde! No viste como todos vestimos, sino de singular manera. Ya anuncia su traje el defecto de su propaganda, que no es tanto crear lo nuevo, de lo que no se siente capaz, como resucitar lo antiguo. El cabello le cuelga, cual el de los caballeros de Elizabeth de Inglaterra, sobre el cuello y los hombros; el abundoso cabello, partido por esmerada raya hacia la mitad de la frente. Lleva frac negro, chaleco de seda blanco, calzón corto y holgado, medias largas de seda negra, y zapatos de hebilla. El cuello de su camisa es bajo, como el de Byron, sujeto por caudalosa corbata de seda blanca, anudada con abandono. En la resplandeciente pechera luce un botón de brillantes, y del chaleco le cuelga una artística leopoldina. Qué es preciso vestir bellamente, y él se da como ejemplo. Solo que el arte exige en todas sus obras unidad de tiempo, y hierde los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell, y leontinas a lo petimetre de comienzos de siglo (1).

En su muy influyente ensayo “La política de la pose”, Sylvia Molloy parte de la profunda impresión que la apariencia de Oscar Wilde genera en José Martí. De acuerdo con Molloy, la *extravagancia* de Oscar Wilde parece producir en el intelectual cubano un sentimiento tanto de perturbación como de inesperada fascinación. Molloy cita largamente la crónica de Martí, en especial parte del pasaje que acabo de reproducir para entonces llamar la atención sobre una de las afirmaciones: “No viste como todos vestimos, sino de singular manera”. Molloy se pregunta a quiénes se refiere el *nosotros* evocado por Martí o más bien qué de ese *nosotros* parece inquietar la imagen de Oscar Wilde. Es a partir de estas preguntas que la autora encuentra el punto de partida para toda una reflexión crítica en torno a la pose y su capacidad transgresora, *reflexión* que no se queda allí, sino que como ya señalé, perpetra una relectura radical del *fin de siècle* hispanoamericano. Esto se confirma con contundencia cuando en la introducción de su libro *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, que recoge toda su reflexión sobre el género y la sexualidad en un contexto hispanoamericano de entresiglo, Sylvia Molloy cite una serie de escenas como figuras indispensables para pensar su tecnología crítica y, por lo tanto, su radical relectura del campo. La lista naturalmente comienza con la descripción de Martí –un Oscar Wilde vestido de terciopelo en el Chickering Hall de Nueva York– y continúa con una colección de escenas no menos interesante: una caricatura de José Ingenieros

perversamente “itaianizado”, una foto de Teresa de la Parra y Lydia Cabrera en París paseando un perrito, el Próspero de José Rodó acariciando la estatua de Ariel, el dibujo de un corazón ahuecado en una carta de Delmira Agustini al hombre que la mataría, la imagen del perro muerto de Tolstoi imaginada por Rubén Darío, una fotografía de las manos de Amado Nervo –aunque me parece que Molloy quiere referirse a las manos enjoradas de Salvador Novo– y otra de Rosita de la Plata, el inmigrante español travestido (2012: 12). Toda la lista, todas las escenas que presenta Sylvia Molloy para poner en perspectiva el fin de siglo hispanoamericano apelan a la vista: todas parecen estar mediadas y medidas por los ojos.

Su lectura de Wilde, como ya adelanté, es la que inicia la discusión que marcará toda la intervención de Sylvia Molloy en el campo. Molloy centra su interés en el pelo de Oscar Wilde para discutir y, sobre todo, escenificar cómo la crítica y la intelectualidad latinoamericanas se han hecho de la vista gorda con respecto a estas otras sensibilidades, otros cuerpos y líneas de pensamiento para hegemonizar la estrecha agenda del pensamiento latinoamericanista. Por lo tanto, Wilde no constituye una mera anécdota en la crónica de prensa de José Martí. No es para nada un tópico colorido en la discusión del fin de siglo hispanoamericano. Molloy entiende que en esta crónica pone en escena un impasse fundamental entre la inteligencia letrada latinoamericana y aquello que resulta indecible, aquello que se hace invisible o incognoscible. Wilde, más allá de su elocuencia, que no es aún dominante en su primera intervención de la gira internacional, más allá de su sapiencia y erudición, intervendrá con su propio cuerpo o, como ya sabemos, con su única *política de la pose* para irrumpir el fin de siglo. Su intervención, la de Oscar Wilde, pareciera ahora decir Molloy, hace dudar a la jefatura de la ciudad letrada latinoamericana no solo de su capacidad de dominar una comunidad cada vez más heterogénea, sino de poder sostener su propia noción de certidumbre. Tal como Nelly Richard propone, son estos nuevos grupos de actores que emergen de la multiplicidad social quienes reclaman el derecho a la singularización de la diferencia, oponiéndose a la uniformidad represiva de la identidad mayoritaria. Mujeres, indígenas, homosexuales y jóvenes, vitalizados por el debate transcultural y feminista de la periferia latinoamericana, son los llamados a revisar la síntesis metropolitana de la modernidad y, por supuesto, el cuerpo generizado (Richard 3). Por lo tanto, una gran detonación se produce en el seno de esta crónica y es Sylvia Molloy quien logra detectar tal eclosión, configurar su conflictiva

política. Si se quiere, la escritora sabe leer este *fin de mundo*; el sisma que le mueve el piso al mismísimo Martí sirve para cuestionar cómo se ha diseñado no solo el canon hispanoamericano, sino la arquitectura más de avanzada de su pensamiento.

Con sus políticas de la pose, Molloy desorienta la crítica latinoamericana. La lista de escenas a la que hace referencia en *Poses de fin de siglo* y que antes repasé, no resulta más que una poética de un trabajo crítico que desprograma las separaciones entre vida de autor y esfera pública, sexualidad y política, cosmética y letra. Quiero, sin embargo, puntualizar dos problemas adicionales que hacen posible esta intervención. Por un lado, debo insistir en que el trabajo de Molloy excede las pertenencias nacionales y las obediencias de campo, áreas, territorios y lenguas. Aunque en su propio libro *Poses de fin de siglo*, la autora afirme: “Propongo una reflexión sobre las culturas de fines del siglo xix en América latina, particularmente en la Argentina; más específicamente, sobre la construcción paranoica de la norma con respecto a género y sexualidades y sobre lo que no cabe dentro de esa norma, es decir sobre lo que difiere de ella” (17). Sylvia Molloy miente. Su trabajo, organizado en este mismo libro, excede de manera contundente su país de origen. *Poses de fin de siglo* no es un libro particularmente interesado en la cultura nacional argentina, ni tampoco continúa la tradición del pensamiento crítico argentino. Su trabajo produce una poco común interacción entre figuras como José Asunción Silva o Augusto D’Halmar, se encarga de conectar las metrópolis y las provincias con las poses, melenas y atavíos. Tanto este libro como su intervención crítica ponen en circulación las ansiedades nacionales de Chile, Colombia, Cuba, Estados Unidos, México, Uruguay, Venezuela y, por supuesto, también de la Argentina.

Por otro lado, el cuerpo de Sylvia Molloy constituye de por sí un desafío. No puedo dejar de hacer referencia al escenario, o más bien a la escenificación a la que Sylvia Molloy echa mano, para enmarcar la discusión que propone en “La política de la pose”. Molloy comienza su relato haciendo referencia a haber leído un trabajo titulado “Decadentismo e ideología” en una sesión plenaria de la Asociación Internacional de Hispanistas. En tal evento, de acuerdo con la autora, un asistente preguntó con desparpajo y clara autoridad si la ambivalencia de Martí y Darío con respecto de Wilde, sobre la que la presentación de Molloy abundaba, no radicaba más bien en “en el hecho de que estaban preocupados por asuntos ‘más importantes’, es decir, la construcción de una identidad continental”

(129). En su artículo, Sylvia Molloy hace referencia a dos comentarios de la misma índole suscitados por su presentación, uno por cierto a cargo del influyente intelectual brasileño Roberto Schwartz —aunque la académica no mencione su nombre. Ambos, por supuesto, frivolizaban o por lo menos minimizaban las repuestas de Martí y Darío ante el desafiante y contundente cuerpo de Oscar Wilde. “La política de la pose” respondía, a su vez, a este doble desafío: la mirada sobre Oscar Wilde que describe Martí y la mirada sobre Molloy, descrita por ella misma, producen una incisión paralela.

La intervención de Sylvia Molloy, su cuerpo generizado en el corazón de la academia, desafía la maquinaria crítica e interrumpe de manera decisiva su sistema circulatorio. Es entonces cuando se fragua otro fin de siglo, uno mucho más lujurioso y travestido. Porque, a fin de cuentas, la lengua melena de Oscar Wilde se inscribe políticamente en el pensamiento latinoamericano a partir de la corta cabellera de Sylvia Molloy. Sin su desconcertante intrusión capilar, la incomodidad y repudio de Martí o Darío habrían continuado siendo meras y coloridas anécdotas; la lengua entrecortada de Delmira Agustini, otro síntoma de la Nena de casa; el vestuario de Alejandra Pizarnik, una extravagancia de mal gusto. Su política perpetra un giro irreversible en los estudios culturales de la región, un desmelenamiento finisecular. No es, para nada, poca cosa.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, REINALDO. *El color del Verano*. Barcelona: Tusquets (Colección Andanzas), 1999.
- \_\_\_\_\_. *La loma del Ángel*. Miami: Universal (Colección Caniquí), 2001.
- \_\_\_\_\_. *Viaje a La Habana (Novela en tres viajes)*. Miami: Universal, 2000.
- DE LA PARRA, TERESA. *Las memorias de Mamá Blanca*. Caracas: Monte Avila Editores, 1972.
- HOFER, MATTHEW, GARY SCHARNHORST (eds). *Oscar Wilde in America: The Interviews*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- MANSILLA, LUCIO V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Imp. de La Nación, 1907.
- MARTÍ, JOSÉ. "Oscar Wilde". *La Opinión Nacional*, Caracas, 11/02/1882, p. 1.
- MOLLOY, SYLVIA. "La política de la pose". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer (ed.). Rosario: Beatriz Viterbo, 1994, p. 128-138.
- \_\_\_\_\_. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- MORRIS, ROY JR. *Declaring His Genius: Oscar Wilde in North America*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- NERVO, AMADO. *La amada inmóvil*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1938.
- SANTA CRUZ Y MONTALVO, MARÍA DE LAS MERCEDES. *La Habane*. Paris: Librairie d'Amyot, 1844.
- \_\_\_\_\_. *Mis doce primeros años e Historia de Sor Inés*. La Habana, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Viaje a La Habana*. La Habana: Editorial de arte y literatura, 1974.
- RICHARD, NELLY. *Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor, 1993.
- VILLAVERDE, CIRILO. Cecilia Valdés. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

