

Sylvia Molloy. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, 304 páginas. Trad. de Mariano López Seoane.

Por Mariano López Seoane (UNTREF – NYU)

A fines del siglo XX, más exactamente en 1990, Madonna le regaló al mundo un célebre himno a la pose que se convertiría en uno de sus estandartes. Recuperando una consigna que la cantante había popularizado desde sus primeros temas, “Vogue” recomendaba la entrega a la música y al baile como remedio contra el bajón anímico. Lo que lo distinguía de sus antecesores era precisamente su acento en la *pose* como procedimiento de auto-afirmación. En sus versos más célebres, el tema propone un listado de nombres de Hollywood a emular, un catálogo de imágenes brillantes que los mortales debíamos contemplar “forinspiration”. El clip que acompaña la canción refuerza el concepto: filmado en blanco y negro, muestra a Madonna recuperando y amplificando una serie de gestos y posturas de las grandes actrices y actores que la ayudaron a construirse como superestrella. Este culto de la pose, por cierto, constituía una más o menos velada apropiación: el *voguing* era una práctica distintiva de una subcultura *queer* neoyorquina, una escena en la que las minorías sexuales del barrio (en este caso, Harlem) compensaban a fuerza de poses y gestos imitados el maltrato, la discriminación y la marginalización que sufrían aún a mediados de los 80s. Por una noche, jugaban a ser estrellas, se disfrazaban de tales, posaban; ¿lo eran? Es esta relación íntima entre pose y problemática afirmación de maneras de ser marginalizadas la que quiero retener para emprender un breve recorrido por el libro crítico más reciente de Sylvia Molloy, que no casualmente se escribe en ese mismo fin de siglo que Madonna alumbró al grito de “Strike a pose”.

De hecho, y si bien el título parece localizar al volumen en un presente latinoamericano definido por discusiones y avances en el campo de las políticas de la identidad y los derechos de aquellos que se definen en esos desbordes genéricos, en realidad sus artículos forman parte de esta coyuntura como uno de sus antecedentes: constituye una muestra de los debates críticos que desde fines de los años 80s ayudaron por un lado a visibilizar formas de vida alternativas, maneras de ser disidentes, performances de género

desbordadas, y, por el otro, a cartografiar las formaciones discursivas, legales e institucionales que aseguraban su silenciamiento, pero también su persecución, criminalización y patologización, de acuerdo con lo que Molloy define en uno de los ensayos como “construcción paranoica de la norma”.

Publicado por Eterna Cadencia en 2012, el volumen reúne una serie de artículos que la autora escribió y publicó entre 1983 y el año 2000 en *journals* centrales en la discusión académica norteamericana (como *Social Text*), importantes revistas iberoamericanas, y diversas compilaciones orientadas a la problematización de la categoría de género. Muchos de estos ensayos aparecen por primera vez en castellano. Del resto, sólo algunos circularon ampliamente entre el público lector de América latina. El volumen ofrece así la oportunidad de conocer a fondo una de las líneas de investigación centrales en el corpus de Molloy, pero también la de reconstruir los esfuerzos críticos que resultaron cruciales para poner sobre la mesa de debate una serie de problemas que habían sido relegados al “closet de la crítica”. Organizado en cuatro secciones (“Clínica, nación y diferencia”, “Pedagogía patriótica: cuerpo, género y regeneración”, “Impostaciones de lo femenino”, y “Exilios disidentes: el afuera de la patria”), el volumen se propone escrutar las economías del deseo en la América latina finisecular y retratar el fin de siglo como momento de cristalización de “nuevas formas de ser en la sociedad”.

Hacia el final del primer artículo del libro, “Deseo e ideología a fines del siglo XIX”, Molloy ofrece una suerte de presentación de su proyecto crítico: “Así como el cuerpo se oculta, así todas las manifestaciones sexuales y eróticas que se desvían de la norma ‘saludable’, patriarcal, heterosexual van a parar al closet de la representación literaria, para no hablar del closet de la crítica. Una de las tareas que esperan al lector de hoy es mirar, con la misma intensidad con que Martí inspeccionó a Wilde, la misma curiosidad con que Batiz observó Buenos Aires, la misma fascinación con que Darío ‘miró’ el cadáver de Wilde, la misma simpatía con la que Rodó reconoció a Darío (y sin la ansiedad que teñía aquellas cuatro miradas), la producción textual de América latina a partir del siglo XIX para entender las formas que asume el silencio y las figuraciones oblicuas a las que se recurre para decir lo indecible” (40).

El párrafo define en primer lugar un campo de acción para la pasión crítica de Molloy: será precisamente esa construcción de la arquitectura

represiva que primero la imaginación popular y luego el activismo identificaron con un intrascendente espacio hogareño, el closet, lo que los textos de Molloy intentarán desmontar, desarticular, iluminar y poner en primer plano. Es interesante detenerse en el verbo que la autora escoge para caracterizar la tarea del lector: su proyecto no llama al lector a leer, estudiar o considerar la producción textual de América latina, sino a *mirarla*. Es un verbo inesperado, que arrastra demasiadas resonancias como para dejarlo pasar alegremente. Algunos de esos ecos, faltaba más, son recogidos por la propia Molloy cuando hace un inventario de las miradas que está analizando: inspeccionar, curiosidad, observar, reconocimiento... Lo interesante es que en todos estos casos se trata de escritores finiseculares mirando/observando cuerpos, cuerpos problemáticos. Lo que Molloy se propone, en cambio, y nos propone, es “mirar” una producción textual: no leer textos, sino mirarlos. Esta insistencia en los ojos, en la inspección, no es casual: en efecto, Molloy puede ser pensada como *voyeuse*.

El término es relevante en al menos dos sentidos. Ilumina, en primer lugar, la tendencia de Molloy a leer los textos que releva en términos de *escenas*. “Comienzo con una escena”, nos dice en el primer artículo del volumen. La escena en cuestión es la conferencia de Oscar Wilde en Nueva York a la que Martí asiste como cronista de *La Nación*. “Propongo, para comenzar, dos escenas”, reza la primera línea de “Mármoles y cuerpo: la *paideia* sentimental de Rodó”. El volumen está plagado de escenas, de performances más o menos públicas que Molloy se dedica a mirar, visibilizar y descifrar, probándose como una gran lectora de cuerpos; o al menos de los cuerpos tal como son (des)figurados en la trama de los textos. Esto nos lleva una vez más al término *voyeuse*: es el placer en la mirada el que informa su capacidad de escudriñar los pliegues mínimos del tejido de los enunciados. Ahora bien, esta pasión por el detalle tiene que entenderse más allá de la mera manía y en toda su dimensión política: el horizonte de la empresa crítica de Molloy se define siempre en la iluminación de todo aquello que los textos pretenden enmascarar, silenciar. No es casual que entre las referencias teóricas que ofrece el volumen se destaque el nombre de Eve Kosofsky Sedgwick, que, con su *Epistemology of the closet* (publicado en 1990, el año en que se lanza “Vogue”) y *Between Men*, entre otros, diseñó un aparato de

lectura dirigido al escudriñamiento de los rincones menos hogareños de los textos y al relevo de lo silenciado. En su estela, Molloy diseña su propia máquina de mirar y leer, con la que amplifica los susurros que pueblan los silencios de Teresa de la Parra, lee “un machismo transparentemente ansioso” en las páginas que Darío le dedica a Wilde, e inspecciona la construcción de un femenino sentimentalizado en la escritura de Amado Nervo.

“Lazos de familia y utopía nacional”, el artículo que desenreda las complejidades de la mirada que Martí posa sobre Whitman ofrece otro ejemplo del ojo de Molloy para el detalle, y de la predilección por desenterrar lo que los personajes quieren esconder a la mirada ajena. Molloy mira con atención una cita que hace Martí del poeta norteamericano y descubre que Martí suprime una línea (una línea que podría leerse en términos de homoerotismo). Es un detalle, pero ese detalle cambia por completo el tono del texto de Whitman, y la “idea de Whitman” que hay en América latina. En este ejemplo, el *close reading* revela toda su potencia política en tanto técnica de relevamiento de lo que ha sido reprimido: como buena *voyeuse*, Molloy ve, y *mira*, lo que se quería esconder, tapar, silenciar. En el mismo sentido va el análisis que hace Molloy del uso del nombre propio “Safo” en Martí. El término se lee con un acento casi freudiano, con la convicción de que lo reprimido siempre termina manifestándose; de que, de algún modo u otro, siempre sale a la luz. Molloy da vuelta las “ansiosas negaciones” que pueblan las páginas del modernismo para dejarnos ver lo que esconden, lo que agita detrás de ellas. Así, la lectura que Martí hace de Whitman nos permite agrietar la imagen latinoamericana de Whitman, pero a la vez nos muestra un Martí complejo, con capas, del que no teníamos noticia.

Hablé de un acento freudiano en la mirada de Molloy. En realidad, habría que hablar de una mirada clínica, dedicada a auscultar los textos en busca de estados o sensaciones silenciados, y a leer los fenómenos culturales como síntomas. La apropiación singular que se hace en la América hispana del decadentismo, por caso; o la simulación como síntoma cultural de una serie de procesos del fin de siglo. Como toda lectora que hace profesión de una *intimidad* con los textos (¿qué otra cosa sería si no el *close reading*?), Molloy incorpora muchos de los tonos y giros de los enunciados que mira de cerca, como si fuera víctima de un contagio. Y si la mirada clínica es una de las

miradas que domina el paisaje crítico finisecular, no es extraño que Molloy la despliegue para analizar precisamente estos materiales. De hecho, cuando refiere a la “lujuria de ver” que, como hemos visto, ella misma cultiva, escoge un término con nítidos matices médicos: los diagnósticos, críticas y reconocimientos serían formas de una *escopofilia* exacerbada a fines del siglo XIX.

Esto nos lleva de manera directa a uno de los hallazgos críticos más potentes de este volumen. Refiriéndose al modo en que se visibilizan las nuevas formas de ser que se detectan a fines del siglo XIX, Molloy explica que en gran medida esta visibilización se produce por medio de *diagnósticos*, diagnósticos que son siempre híbridos, exhibiendo una colaboración entre ciencia médica, literatura, criminología y mirada política. Molloy demuestra, por ejemplo, cómo se constituyen categorías sociales en el cruce del discurso policial y el discurso médico (por ejemplo, pederasta pasivo), con la colaboración activa de la literatura, como sucede cuando Rubén Darío y José Ingenieros unen fuerzas para analizar el caso de un joven aspirante a literato (“Diagnósticos de fin de siglo”). Estos personajes, figurados en los discursos que definen y persiguen al delito, pasan a formar parte de un repertorio de identidades disponibles que en la mayor parte de los casos quedan fuera de la comunidad imaginada de la nación.

Ahora bien, este foco en la “lujuria del ver” viene acompañado de un foco igualmente revelador en la *exhibición*. Porque Molloy también se pregunta por las formas específicas en que se *visibilizan* ciertos fenómenos sociales y culturales nuevos. Y la noción de exhibición –en una época en la que todo se exhibe: nacionalidades, nacionalismos, enfermedades y arte- habla de la producción de una visibilidad acrecentada. Es precisamente en el terreno de la visibilidad acrecentada y el exhibicionismo que se trama el otro gran hallazgo crítico del volumen: me refiero al concepto de *pose*.

Tanto en el ya clásico “La política de la pose” como en sus distintas modulaciones en otros ensayos del volumen, el concepto tiene la virtud de iluminar, una vez más, zonas de la producción cultural hispanoamericana que hasta ese entonces solían desatenderse. El estudio de la *pose* alienta a posar la mirada sobre la potencia semiótica de gestos, vestimentas, tonos y performances públicas. Un ejemplo de pose es el *anenamiento* de Delmira

Agustini. Molloy estudia la figura de la niña como máscara útil para Agustini, una performance que la protege en su representación pública y literaria. Otro: la pose de bohemio que adopta Ingenieros cuando es un joven estudiante, marcada en su manera de vestir, en los lugares que frecuenta, los textos que lee. Otros más: el hispanismo de Augusto D'Halmar y lo femenino en Amado Nervo. El efecto de esta noción es que todo un inventario de materiales culturales antes considerados insignificantes pasa a engrosar el ya poblado desván de los objetos de la crítica. Y con estos materiales antes despreciados hacen su ingreso a la relevancia crítica una serie de maneras de ser que en ese fin de siglo comenzaban a visibilizarse. No por casualidad el análisis de la pose, del gesto, del atuendo, se despliega a partir de una escena que tiene como protagonista a Oscar Wilde. Molloy nos recuerda que Wilde fue ante todo un "reo semiótico": el escritor es condenado por posar; no por *ser* homosexual sino por *parecerlo*. La figura del homosexual aún no está fijada, y en verdad se crea en los juicios que sufre el personaje. Es decir que la visibilidad de la pose termina por fundar un ser del que esa pose sería signo. Las cosas, sin embargo, no son tan simples. Porque la imagen de un varón amanerado o afeminado, y también la de un varón que cultiva el homoerotismo, parecen ser inaceptables, impensables: esos hombres que empiezan a poblar el fin de siglo sólo pueden estar posando; y por lo tanto sus maneras de ser son denunciadas como imposturas. Molloy observa aquí una paradoja: la pose dice que se es algo, pero decir que se es ese algo es posar, o sea, no serlo.

Si, por un lado, en esta densidad laberíntica, la pose es uno de los modos en que se figura la conducta homosexual a fines del XIX; por el otro, es un término que lleva a problematizar la diferencia entre superficie y profundidad, entre apariencia e interioridad, entre manera de ser e identidad; y a desprenderse de toda idea convencional sobre la irrelevancia de lo frívolo. En efecto, el artículo dedicado a la pose puede leerse como una suerte de declaración de guerra *camp*: refutando explícitamente las observaciones de un colega, Molloy se propone alterar las valencias y revelar la seriedad terrible de aquello que se desdeña por frívolo (destronando en el camino, como quería Susan Sontag, el imperio de la seriedad). Hacer foco en la pose, ya se ha dicho, permite reconstruir de qué modos se figuraban y se invisibilizaban una serie de maneras de ser novedosas, producto de la modernidad; es decir,

permite detectar el funcionamiento en micro de un régimen de verdad y una estructura de poder. Y por cierto implica, como quería Madonna, la afirmación de esa práctica menor e inestable como gesto de desafío. Es así que en páginas escritas cuando los ecos de esa celebración pop de las minorías no se habían acallado del todo, Sylvia Molloy nos regala preguntas, miradas y conceptos que nos ayudan a problematizar este presente de bienvenidos reconocimientos e inclusiones.