

**NÚMERO
ESPECIAL**

Todo sobre Molloy

STRIKE A POSE. POR UNA CRÍTICA EXTRAVAGANTE

Mariano López Seoane

Universidad Nacional de Tres de Febrero – New York University

Doctor en Letras (New York University). Profesor e investigador de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Dirige la revista El lugar sin límites y la Maestría en Estudios y Políticas de Género, en cuya diagramación académica participó. Es además profesor de Estudios latinoamericanos y Estudios y teoría queer en la New York University (NYU). Paralelamente, se desempeña como crítico, escritor, curador y traductor especializado en teoría. Compiló ensayos críticos como Los mil pequeños sexos (2019) y Saberes subalternos (2020) y escribió la novela El regalo de virgo (2017).

Contacto: mlseoane@untref.edu.ar

En “La crítica argentina y el discurso de la dependencia” Jorge Panesi propone un mapa de la crítica literaria argentina “moderna”; esto es, la crítica que se hace a partir de los años 60s tras la incorporación de un estructuralismo con aspiraciones científicas, y divide el campo en tres “actitudes”: una línea sociológica; una populista opuesta a la cultura liberal dominante y una tercera que no abandona el énfasis intratextual.

Sylvia Molloy no encuentra su patria en ninguna de estas tres líneas. Aparece, en cambio, en una nota al pie, formando un binomio con Josefina Ludmer, únicas dos figuras que de acuerdo con Panesi han producido un bien escaso en las pampas: lo que llama “obras-monumento” u “obras faro”, capaces de imantar con su irradiación las lecturas de la literatura argentina. Panesi deja sentado el ascendente del astro Molloy sobre sus colegas, un ascendente que todos aquí palpamos, pero deja sentada también su posición excéntrica: en una nota al pie, es decir, interrumpiendo el relato maestro del texto, haciéndolo trastabillar, bautiza a Molloy con una expresión en latín, extranjera, y zoológica: representante de una estirpe de “críticos-escritores”, sostenedora de una inusual prosa fulgurante, lujosa, instalada en los goces de la escritura, Sylvia es, según Panesi, una *rara avis*.

Quiero retener esta imagen, marcada con el sello de lo raro, pero también de lo extranjero: Sylvia, con “y” griega, aparece nombrada en latín, en itálica y en los bordes del texto, que son los bordes del mapa de la crítica, los bordes del mapa de la discusión nacional. Aleteando con su escritura fulgurante en esos bordes, Molloy es y no es crítica, es y no es escritora, es y no es argentina, es y no es humana. Sylvia Molloy es un bicho raro.

Aún recuerdo la primera vez que escuché hablar de Sylvia Molloy. El poeta y crítico Ariel Schettini, por ese entonces uno de mis profesores en la Universidad de Buenos Aires, le había hecho una entrevista en una de sus visitas a la Argentina. Corría agosto de 2003 y Sylvia venía a promocionar su nuevo libro, *Varia imaginación*, “una colección de recuerdos que tienen la apariencia constante de estar en riesgo”. Recién graduado de la carrera de historia, yo no conocía a la autora, pero Ariel me conminó a leer su artículo, publicado en Página 12, “porque esta mujer va a ser tu maestra en New York”. No del todo convencido –mis intereses pasaban en ese momento por otros nombres, otras aves– leí la nota. Hoy recuerdo

poco y nada de ese texto que por primera vez puso a Sylvia en mi mapa. Una única frase sigue habitándome, una definición escueta con la que Schettini quería presentar a su personaje: “Molloy siempre vuelve a Buenos Aires con la novedad de un *freak* y la ternura sabia de una maestra”. La violencia compinche del término, modulado en masculino y ostensiblemente extranjero, despertaron mi curiosidad y mi interés. De inmediato quise saber quién era esa maestra –que sería además mi maestra– que retornaba con la novedad de un *freak*.

Más allá de los augurios que estos calificativos supusieron para el estudiante que yo era, creo que esta percepción compartida –Sylvia como *freak*, Sylvia como *rara avis*– es central para entender el trabajo de Molloy. Mejor aún: que esta suerte de destierro simbólico que Sylvia Molloy sufre en boca de la crítica es de hecho el efecto de un posicionamiento que ha escogido y renovado, el suelo mismo desde el que lee, escribe y enseña. Esta colocación liminal, entre lenguas, entre naciones, entre tradiciones, entre géneros, es lo que le da una dimensión revulsiva y una potencia política a su trabajo. Ni adentro ni afuera, sosteniendo siempre su distancia respecto de toda pertenencia, Sylvia se ha coronado a sí misma como *Miss in between*.

El giro le pertenece a la propia Molloy, que lo usa para calificar a Jules Supervielle en uno de sus ensayos. Me interesa el texto porque es ilustrativo del tipo de personaje que Sylvia elige leer: Jules Supervielle (“Un poeta francés nacido en Uruguay; un uruguayo que devino poeta francés”) es parte de una lista que incluye a Augusto D’Halmar, Teresa de la Parra, Victoria Ocampo, José Martí. Todos personajes tensionados hacia un afuera más o menos real, más o menos imaginado; definidos por su pertenencia problemática, suspendidos en un limbo que vuelve complicada su adscripción a una tradición nacional (y que por eso mismo cuestiona la pertinencia del concepto de tradición nacional). Me interesa el ensayo además porque en él Sylvia cita una reflexión de Supervielle que explicita la riqueza de tal colocación: “Conocer bien dos lenguas, hablarlas fluidamente, le puede servir a un escritor, permitiéndole ver el lenguaje en el que escribe desde afuera, con el asombro del espectador, en el que las palabras, aun las más simples, asumen un aire milagroso”. En ese texto Sylvia conecta este “ver desde afuera” con el principio vanguardista del extrañamiento, pero añade que en Supervielle esa experiencia implica siempre el espectáculo de lo extraño y de lo extranjero. La mirada desde afuera que ejercita Supervielle es también la de Sylvia. Y esto al menos en dos sentidos.

En primer lugar, en un sentido político. Esa mirada sensible a lo extranjero en la propia lengua y en la propia cultura es crucial para la comprensión del presente. "El extranjero es una necesidad cultural" dice en "Crossings", su Presidential Address a la MLA en 2001, acaso uno de sus textos más explícitamente políticos. A pocos meses del atentado del 9/11, y lamentando el "monolingüismo intelectual" de un grupo de estudiantes en teoría bilingües, Molloy defiende la necesidad y subraya la urgencia de una educación en el multiculturalismo y el multilingüismo. "Es precisamente porque las lenguas son impenetrables, y porque las traducciones son inevitablemente fallidas; en suma, porque ser multilingüe y multicultural es exigente, difícil, a veces imposible, que debemos persistir en nuestra empresa". "Debemos esforzarnos por reconocer, acaso imaginar, los cruces más difíciles pero fascinantes y necesarios. Aun si nuestra enseñanza se produce en una sola lengua (...) debemos asegurarnos de que el efecto de la traducción, el eco de las otras lenguas y culturas, sea una parte integral de nuestra pedagogía colaborativa, y un tema constante de reflexión para los estudiantes".

Pero el "eco de las otras lenguas y culturas" es, además de un horizonte político, el eje de su práctica de lectura y escritura. Porque los textos de Molloy siempre muestran una increíble capacidad de detectar el afuera en lo que creemos interno, lo exótico en aquello que aparece como local y nacional. Cuando lee a Martí elige mostrarnos los enredos que produce en este "padre de América Latina" la cercanía de Wilde o de Whitman. Cuando lee el rescate del hispanismo en la América Latina de principios del siglo XX, elige hacer foco en D'Halmar, que desde su coqueteo con el homoerotismo y sus devaneos orientalistas subvierte el sentido de esta reconexión con la madre patria. Y todo el que la haya leído sabe que esta sensibilidad no se detiene en el reconocimiento, en la lectura del texto ajeno, sino que además modelan su propia escritura y su propia habla, si es que conceptos como "ajeno" y "propia" siguen teniendo sentido en esta trama. Leer los textos de Sylvia es un deleite porque en efecto cada palabra, como quería Supervielle, "asume un aire milagroso", como si nos tocara leerla por primera vez.

Recuerdo un encuentro en su oficina, en el que discutíamos un trabajo mío sobre Sarmiento. Si no me equivoco, yo trataba de definir el tipo de instrucción que Sarmiento había recibido de su madre, una instrucción más tierna, que no había requerido de la disciplina del látigo. El esfuerzo por definirla debe haber conmovido a Sylvia, que sacó de su galera una combinación simple pero efectiva,

luminosa: "Claro, una suerte de pedagogía alegre". Las palabras eran las de todos los días, pero juntas nombraban lo que yo me esforzaba por conceptualizar y se escuchaban como si fueran palabras recién llegadas a mi lengua.

Hallazgos como este pueblan los textos de Sylvia. Algo que pude confirmar en los últimos días, cuando me puse a releer sus trabajos pensando en este homenaje. Decidí dejar para las noches *El común olvido*, uno de esos textos suyos que atesoro, que me habla particularmente. El protagonista, lo saben bien, es un Molloy clásico, otro mister, o miss, *in between*: nacido argentino, emigrado a los Estados Unidos de niño, regresa a Buenos Aires con el norte de una reconstrucción improbable, y para comprobar que el regreso al hogar es imposible. La lengua de Daniel es, me atrevo a decir, ejemplo acabado de una lengua ahuecada por la presencia de un afuera que le es inherente, que la constituye. Dice el narrador en un pasaje: "No podía dormir, me sentía habitado: menos por los recuerdos de mi madre, que por falsos recuerdos míos". Ese *habitado*, que insiste en distintos momentos del texto, siempre me sonó particularmente adensado por el inglés *haunted*, como si adquiriera todo su peso gracias a la lengua otra que lo rodea, que está presente en la novela, pero que en ese punto elige hacer silencio y manifestarse sin ser oída. Esta elección es particularmente llamativa: la novela no se cansa de hacer brillar voces en inglés y en francés, en boca de distintos personajes y del narrador, pero en este caso opta por la traducción; elige silenciar *haunted*, una palabra que aparece sin traducir en las letras argentinas, aun discutida como intraducible, por ejemplo en los escritos de Victoria Ocampo. Daniel, o Sylvia, eligen eludir esa facilidad y ahí sí hacer el esfuerzo de traducir, de recortar sentido, de acercar las lenguas. Claro que esa operación hiende la lengua nacional, la abre a otra lengua, la extranjeriza. Este pequeño ejemplo es muestra de que lo extranjero, ¿el afuera?, nunca aparece en Molloy allí donde se lo espera, ni regulado por protocolos convencionales. Au contraire: siempre sorprende, perturba, cuestiona.

De acuerdo con la misma Molloy en otro de sus textos, este "ida y vuelta entre lenguas" es "la materia misma de mi escritura". La cita pertenece a "Bilingualism, writing and the feeling of not quite being there". Sylvia recuerda allí su temprana relación con las lenguas otras que constituyen su lengua: el inglés y el francés. El texto recuerda vagamente el "Palabras francesas" de Victoria Ocampo, pero allí donde la directora de SUR habla de un español "plebeyo" que la sustrae del mundo de ensueños del francés, Molloy

recuerda el uso del español como un desafío a las instructoras que le prohibían el uso de la lengua "materna". El español, su lengua madre, se asocia por obra de este bilingüismo de origen, con la posibilidad de hacer embroncar a la autoridad y de pronunciar las palabras prohibidas que hablan sobre el cuerpo. Habitado por las restricciones que impone el uso de otras lenguas, el español cobra sentidos, se hace lengua propia.

La referencia a una lengua *materna* asediada y enriquecida por ese asedio, me permitirá concluir. Porque en la Presidential Address que cité hace unos minutos Sylvia recrea una novela familiar para explicar su trilingüismo: su madre ha cortado un linaje de francoparlantes, no habla el francés que hablaban sus padres y abuelos. La niña Sylvia decide a los 7 años aprender esa lengua para corregir, o hipercorregir, la falta que comprueba en su madre, para recuperar esa lengua otra que al ponerle límites a la lengua "propia" la enriquece al permitirnos mirarla desde afuera. La madre también está presente en otra escena que Sylvia recreó en una de las primeras clases que tuve con ella, y que desde entonces me ha *habitado*. Siendo apenas una nena, Molloy caminaba de la mano de su mamá por las calles de Buenos Aires cuando vio pasar una mujer que instantáneamente llamó su atención. En mi recuerdo, recuerdo del recuerdo de Sylvia, la mujer era altísima, tenía el cabello rojo furioso y llevaba un tapado llamativo por sus colores y texturas, combinado con botas que nada tenían que ver con él. La nena se sintió inmediatamente fascinada y no pudo contener su asombro cuando la madre saludó al pasar a la fascinante extraña. Apenas la mujer se alejó, la nena le preguntó a su madre: "Mamá, ¿quién era esa mujer?". La respuesta fue fulminante y decisiva: "¿Esa? Norah Lange, ¡una extravagante!". La calificación, que se quería condena, parece haber funcionado a la inversa; esto es, como invitación.

Siempre me ha cautivado esta escena. Y la atesoro junto con otras que Sylvia me ha contado o que ha escrito. Creo que en la mirada de la niña que adivinaba en esa extraña todo un mundo de aventuras ya podemos entrever a la Molloy crítica-escritora, a la *rara avis* con un ojo tierno para lo que no encaja, para lo que escapa a la nación y a la familia, para lo que no está ni adentro ni afuera... ese *in-between* que constituye la materia de su escritura, y de su encanto estremecedor.

No sorprende entonces que una de sus obsesiones críticas sea ese espacio delimitado por la cultura que el mundo anglosajón ha

llamado *closet*. El *closet* de las sexualidades y los géneros disidentes, claro está, que tendría su continuidad en lo que Molloy llama "closet de la representación" y en el imperdonable "closet de la crítica".

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 tenía 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 (*Poses de fin de siglo*, 40).

El párrafo define en primer lugar un campo de acción para la pasión crítica de Molloy: será precisamente el *closet*, esa construcción de la arquitectura represiva que primero la imaginación popular y luego el activismo identificaron con un intrascendente espacio hogareño, lo que los textos de Molloy intentarán desmontar, desarticular, iluminar y poner en primer plano. En este sentido, 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". Molloy es una verdadera *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 un ensayo sobre Martí y Oscar Wilde. 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”. Sus textos están plagados 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 sus referencias teóricas se destaque el nombre de Eve Kosofsky Sedgwick, que, con su *Epistemology of the closet* y *Between Men*, entre otros, diseñó un aparato de lectura dirigido al escudriñamiento de los rincones menos familiares 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 a fines del siglo XIX, 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 la *escopofilia* exacerbada de ese fin de siglo.

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 ese gran hallazgo crítico de Molloy: me refiero al concepto de *pose*.

Tanto en el ya clásico “La política de la pose” como en sus distintas modulaciones en otros ensayos, 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 cobran 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 parte por 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 cuando exclamaba "Strike a Pose", la reivindicación de un arte menor como gesto de desafío. Y también, como modo de afirmación de sí y de toda una comunidad. Eso es lo que nos enseñan tanto "Vogue" como el documental *Paris is Burning*, arqueologías pop de la pose que celebraban las formas de vida disidentes en esos tempranos 1990s en

los que Molloy, junto a un grupo selecto de camaradas, iniciaba la serie de giros críticos que desde fines de los años 80s ayudaron, por un lado, a visibilizar en distintos materiales culturales 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 sus textos como "construcción paranoica de la norma". Es así que los trabajos de nuestra *rara avis*, iniciados cuando despuntaba la celebración pop de las disidencias, nos regalan preguntas, miradas y conceptos que nos ayudan a problematizar nuestro presente de aparentes reconocimientos e inclusiones.