

«Las manos llenas de anillos»

Salvador Novo
y la escenificación de Boudoir

Ana Belén Cantaroca

*Con el maquillaje más esmerado que otras veces
y la más espectacular de sus pelucas,
sonriendo divertido ante la nueva escena,
-la larga obra ya lo estaba aburriendo-
el poeta mexicano Salvador Novo
abrió con segura posesión de sí mismo,
las demoradas puertas del olvido.
Pensaba, sin importarle demasiado,
que quizá unos versos lo recordarían,
aunque él hubiera preferido otros recuerdos:
los dibujos de sus corbatas, sus labios sobre unos labios jóvenes.
antes de que las puertas se cerrasen,
brillaron por última vez sus piedras, sus queridos
anillos, iluminando -deslumbrante arcoiris,
bengalas de artificio en la cerrada noche-
el pálido resumen de sus días,
las manos apagadas de la muerte.*

Juan Luis Panero, «La muerte está servida», *Galería de fantasmas*

«Aún en su velorio le llenaron las manos de sortijas»: es el testimonio de Juan Luis Panero que escenifica en «La muerte está servida» la escena de Salvador Novo muerto, maquillado, el gesto altivo, las manos (más fotografiadas de México), impolutas, llenas de anillos.

Rescatamos el testimonio lírico de Panero porque es como el gesto que abrocha un lugar intencional: el cuerpo, tantas veces expuesto, maquillado, exabrupto del México contemporáneo, se apropia de la última escena siendo ya, al fin, un «boudoir» (recordemos a Balzac en su *Traité de la vie élégante*: «haciéndose *dandy*, el hombre se convierte en un mueble de *boudoir*, un maniquí extremadamente elegante») que, agazapado, se escondía tras cada esquina de su recorrido biográfico.

La escenificación de «boudoir», *la pose* que se sigue produciendo desde «la tumba» y que hace que el sujeto sea ya *cosificación*, destempla y atemoriza, la ceremonia del reconocimiento del cuerpo (el poeta, el cronista, el amigo, el amante) muerto, colocándolo en el tranquilizador espacio ornamental.

Al fin *la pose* de Salvador Novo deja de estar atravesada por la malevolencia, aunque no cesa, no se extingue, sino que *traviste sus efectos*. La presencia que antes, fuera del ataúd, atravesaba los mecanismos de producción (convirtiéndola en *exhibición*) sociocultural, abriendo huecos sin nombre, escandalizando, ahora ya sólo es un sujeto en exhibición que no devuelve la mirada y que, por ello, no es *peligroso*.

Porque, en efecto, se afila Salvador Novo siendo el temible perverso, el de lengua temida por el *tout Mexique*, que se jactaba de tener una historia satírica, en sonetos, de su México «contemporáneo», tal y como apunta el periodista Núñez Alonso en una entrevista con el poeta, realizada para el periódico *El Universal Ilustrado*, a principios de 1932.

Durante la entrevista, el periodista le pregunta a Novo: «¿Y esos terribles sonetos que usted ha escrito?»; la respuesta es extensa, pero demoledoramente explícita:

Ante esta pregunta «Novo sonríe. Observo en él un cambio de expresión súbito. La complacencia aparece en su rostro. Parece que le acaban de dar una buena noticia. Decididamente *Novo es un hombre peligroso*. Y con una diligencia asombrosa abre el cajón de la mesa. Ésta es la sorpresa de su biblioteca. Del cajón saca una carpeta. Allí están los sonetos de la injuria¹. Novo se sienta. Antes lanza una mirada vigilante que comunica al portal. Una visita inoportuna podría oír poesía que no es panegírica precisamente. Y lee..., uno, cinco, diez, hasta sesenta sonetos. Perfectos en ejecución, íntegros en la intención, despiadados en el concepto. Nadie se salva. Ni Sor Juana. Todo bicho viviente en el mundillo artístico y literario tiene su soneto que Novo ha escrito como el más agrio de los poetas epitafistas. Y lo grave es que algunas personas que se mueven y viven entre nosotros están muertas, sin resurrección posible, en los sonetos de Novo. Despiadados, hirientes, aniquiladores. Salvador Novo lee los sonetos como si fuera un hallazgo de inestimable valor que él hubiera hecho. Los lee como si no fueran suyos, como la obra maestra de literatura por él preferida. En esto también es admirable este joven e ilustre escritor. En los sonetos, Novo supera el entusiasmo del lector a la satisfacción del autor².

Si nos fijamos en el testimonio de Núñez Alonso la adscripción subjetiva de Novo es determinante: *Novo es un hombre peligroso*.

Detengámonos en el fragmento: escritura despiadada, subjetividad hiriente, es el binomio que traza el entrevistador; sin embargo, un gesto

descentrante de Novo empuja la «peligrosidad» (la virtualidad criminal foucaultiana): la fruición de la lectura, el fervor perverso de leerse³ como en un reconocimiento de otro, de una letra que, sin pertenecerle, le engendra el más violento de los placeres: la lectura yoica. «Admirable» la pasión de la lectura, estimable el Novo lector, explicita el entrevistador; peligrosa, violenta, nefasta su subjetividad. Peligrosidad, además, vinculada al espacio privado, a la figura privada del escritor-lector; espacio privado, espacio peligroso, subjetividad peligrosa: es la tráfada sobre la que se arma el testimonio del periodista. El placer que encarna en el yo, la parlería incesante de la puesta en escena yoica es malvada. Novo convierte esta entrevista en una exhibición de su privacidad, de lo que «tiene en el cajón» y ésta conversión es sólo un síntoma de su política biográfica: la política de la obscenidad, que significa la insaciable puesta en circulación del Novocentrismo⁴.

La subjetividad «peligrosa» genera todo un «arte de las imágenes», que convocan ceremonialmente, como ese cuerpo-boudoir, a la *pose*⁵, a la noción misma de pose, que enmaraña y da cuerpo a la «figura pública» de Salvador Novo. Podemos comenzar, por ejemplo, con una de las voces más legitimadas de las letras mexicanas: Octavio Paz, cuyo testimonio es, cuando menos, sintomático: «Nos azoraban sus corbatas, sus juicios irreverentes, sus zapatos bayos y chatos, su pelo untado de «stacomb», sus cejas depiladas, sus anglicismos. Su programa era asombrar o irritar. Lo conseguía»⁶.

El programa al que alude Paz es claro: Salvador Novo en la producción de la pose, que, como veremos, se resignifica como práctica política. El azoro del que habla Paz, una forma de manifestación del cordón sanitario inscrito en el texto, colectivizado en ese *nos*⁷ que alude a lo público y a los modelos de representación pública, se origina en la lectura del cuerpo. El cuerpo «posado» se acumula, se produce, se expone y se consume obscenamente, y en esa hiperbólica exhibición deviene una práctica que desestabiliza, una política que pone en cuestión los modelos signados públicamente y fuerza el trazado discursivo del «cordón sanitario» que acabamos de mencionar. El *cuerpo posado* signa otra ley.

Fijémonos en la delineación del sujeto obsceno: «depiladamente» vestido y extranjerizante: sujeto que acumula pieles y discursos y los exhibe produciéndose en una suerte de *pose*. Este no es un cuerpo de la ley y del discurso porque es un cuerpo tatuado, ensamblado desde la, siempre seductora, materialidad acumulativa. La descripción de Paz inscribe un discurso cultural que señala la *diferencia*; es obvio, más aún si lo pensamos desde la semiótica social del vestir y de la gestualidad⁸. La producción de la pose, por esto, y como apunta Silvia Molloy⁹, origina una mirada, fuerza un discurso, obliga una lectura, en suma, es *generante* y por eso *desestabiliza*.

Desde esta perspectiva, lo que proponemos es mostrar cómo desde la «producción de la pose» se fuerza la visibilización de espacios otros que movilizan los modelos socioculturales.

Este es el sujeto que atraviesa los rumores y las murmuraciones, en los que están circulando nociones y sujetos en búsqueda de legitimación y reconocimiento, fundamentalmente la de *lo viril* como lo «esencialmente mexicano».

Para el desarrollo de esta propuesta, trabajaremos la figura de Salvador Novo como *dandy*, que implica la apropiación de un específico «modo de subjetivación».

SALVADOR NOVO: LA POSE DE DANDY

Jaime (Torres Bodet) no ha tenido vida, ha tenido desde pequeño biografía. Yo, por el contrario, he tenido vida. La biografía de un hombre como yo heriría las «buenas costumbres». Salvador Novo, 19 protagonistas de la literatura mexicana, Emmanuel Carballo

Salvador Novo traza, en el fragmento de la entrevista con Emmanuel Carballo que nos sirve de epígrafe, el cordón sanitario del que antes hemos hablado, colocando en el centro mismo de este tejido «higiénico» a su *contemporáneo* Jaime Torres Bodet, sujeto institucionalizado por excelencia. Torres Bodet queda centrado en un espacio de pertenencia biográfica, y por ende, institucional y legítima; la vivencia biográfica sólo es posible en tanto *institucionalización* (que incluye implícitamente un concepto de biografía). El costo biográfico es la pertenencia (y la pertinencia) institucional¹⁰; el sujeto biográfico, y el biografiado, sin duda, delimita un lugar higiénico, de orden, de «buenas costumbres», en síntesis, de *civilidad*.

Podemos, entonces, pensar el lugar «buenas costumbres» como el lugar de la higiene¹¹, como un espacio opaco, sin transversalidades. Escribir(se) una biografía sólo puede tomar cuerpo y ser en un espacio sin derivas y sin flujos, en el que no quede lugar para el *nombre propio*, que habla y dice *otra ley*. En este yo sin traviesas se asienta la posibilidad de la «obra magna», de «obra total», sólo posible, si nos detenemos en lo dicho por Novo a Carballo, desde el cordón que une al sujeto con la institución, desde la cartografía sanitaria¹². Este sujeto y esta posición tienen nombres, propios: Torres Bodet es uno de los múltiples, es uno de los síntomas.

Novo, sin embargo, apunta a un modo otro de dar *continente* a la subjetividad, que acumula en la noción de «vida» un modo de subjetivación gráfico: el dandismo, al que ya hemos aludido, que está en relación con la producción de la pose y con la producción urbana. Pues, sólo desde los resquicios que se van ejercitando en la ciudad moderna puede habitar, darse un cuerpo, el *poseur*.

Lo que dice Novo sobre la «vida» convoca una forma de configuración de la subjetividad: la adquisición del nombre propio como un flujo, contaminante, desde «las intensidades»: lo contrario a la biografía.. Darse un nombre es un proceso cercano a la cosificación, a ese dejarse penetrar que va disolviendo la subjetividad; Novo atisba ese proceso: lo llama «la vida». Esa «vivencia» va dejando sin *continente* al yo, lo acerca al «boudoir», a ese espacio en exhibición donde el cuerpo se va quedando sin encuentros...

Deleuze explica:

A este fascismo del poder nosotros contraponemos las líneas de fuga activas y positivas, porque tales líneas conducen al deseo, a las máquinas del deseo y a la organización de un campo social de deseo: no se trata de que cada uno escape «personalmente», sino de provocar una fuga, como cuando revienta una cañería o cuando se abre paso un absceso. Dejar que pasen los fluidos por debajo de los códigos sociales que pretenden canalizarlos o cortarles el paso. Toda posición de deseo contra la opresión, por muy local y minúscula que sea, termina por cuestionar el conjunto del sistema capitalista y contribuye a abrir en él una fuga¹³.

Provocar una fuga es el gesto político del que habla Deleuze, es la política del deseo la forma de hacer reventar la canalización de los códigos sociales. Salvador Novo, en el sendero de la promiscuidad yoica (amparado en la nueva promiscuidad de los espacios de la ciudad) que va trazando en su cuerpo, hace reventar los espacios públicos en los que se forja¹⁴ y a los que infamia permanentemente.

Porque Novo es el «obsceno del yo» y esa es su política de deseo, su fluir y su reventón (también en sentido mexicano del término), su paradójica contribución al sistema político y económico que lo encumbra y lo agasaja¹⁵. Vamos a ir analizando esta «política de la obscenidad» que, pensamos, coloca a Novo en un lugar clave en las letras mexicanas.

La propuesta de «vida» de Novo, esa fuga deleuzeana, en la herida de las «buenas maneras» provoca un efecto paralelo a la delimitación sanitaria: la «experiencia del shock»¹⁶. En esta experiencia, pensamos, se redondea la hipótesis de Silvia Molloy respecto del *poseur*: demanda la mirada, obliga el discurso, y en este acto, desplaza inevitablemente al mirón, al modelo que, mientras mira se va *desmodelizando*.

Pensemos detenidamente en esa «experiencia de shock». Y nos detenemos porque Agamben convoca esta misma experiencia en la exploración que sobre la figura del *dandy* realiza.

Dicha «experiencia del shock» apunta, entonces, a la política del deseo, anteriormente citada, a través fundamentalmente de la noción de *pose*, estrechamente vinculada con la figura del *dandy*. Figura finisecular, sujeto que se

expone obscenamente en su propia disolución (recordemos a Mallarmé: «je suis véritablement décomposé»), que se maquilla y depila en una suerte de ceremonia de canibalización en la que se traga, en un mismo gesto, su empolvado rostro y el rostro del «otro», del que lo mira incesantemente¹⁷. No en vano, el proyecto del dandy se gesta en el siglo escopofílico por excelencia: el siglo XIX¹⁸. El modelo socio-cultural escopofílico, que origina una «visibilidad acrecentada»¹⁹, esta vitrina persistente y resistente, convoca una nueva relación con los objetos, a partir de esa «exposición» permanente y obscena de cuerpos, estados y objetos. Si todo apela a la vista es que la exhibición y la «lujuria de ver» devienen, ambas, sujeto discursivo, se inscriben como espacios en escena, dispares, pero resistentemente vinculados.

En relación con esta propuesta, Agamben entiende la figura del dandy como un agujero, un punto de sutura, en las relaciones de la producción industrial-capitalista, determinadas fetichistamente²⁰ por el valor de cambio y la mercancía.

En un espacio de producción de lo visible, del exceso de lo visible y, por ende, de lo legible, amparado en un modelo teórico-social librecambista y de fetichización de la mercancía, y, por tanto, según las propuestas marxistas, perverso, el *dandy*, síntoma inequívoco del exceso y del *coup d'oeil*²¹, «el hombre que nunca está azorado [...], que hace de la elegancia y de lo superfluo su razón de vida, les enseña la posibilidad de una nueva relación con las cosas, que va más allá tanto del goce del valor de uso, como de la acumulación del valor de cambio. Es el redentor de las cosas, el que borra, con su elegancia, su pecado original: la mercancía»²².

El carácter de redención del dandy apunta, por una parte, a la cosificación (sólo hay redención desde la identificación y la fusión: la cosificación dandiana está, por tanto, servida), de la que anteriormente hemos hablado, y a nueva *subjetivación* finisecular, en el sentido que le otorga Deleuze²³ al término de Foucault.

El concepto de subjetivación, de ambigua conceptualización en el discurso foucaultiano, se vincula, en la lectura de Deleuze, a la producción de modos de existencia o estilos de vida, modos de existencia estética (lo estético opuesto a lo moral, inscrito en el poder y en el saber), que comportan individuaciones sin sujeto.

La subjetivación, así entendida, es un modo de producción al margen de la formación de un saber y de la función de poder, si es que este margen es posible; es una «operación artística», un estilo de vida que no traduce las líneas que definen y escriben la silueta de los saberes y de los poderes, un modo de existencia estética pasional²⁴: sólo la pasión redime de las fuerzas que arman y dan cuerpo a los sujetos en su existencia social.

La subjetivación pensada como un estado de pasión, como una política de deseo, se construye como un modo de «plegar la línea del afuera, hacerla susceptible de ser vivida, saber respirar».

Saber respirar: es el gesto sublime y obscuro del *dandy*. Y en ese gesto deviene subjetivación. Ese sujeto-pasión *tornado* (movimiento en espiral, arrasante, que marca el borde de una destrucción) cosa, cancelando su propia materialidad. Ese plegamiento desde el que se erige el *dandy*, ese gesto improductivo, esa tendencia a ser un cadáver²⁵, ¿no es acaso ser un modo de producción subjetiva?, ¿acaso la pasión, tal y como la postula Foucault, no lleva como marca la cosificación, la «bouduorización»?

Sin embargo, y paradójicamente, es esa suerte simbólica de «boudorización» lo que lo acerca al Estado, pues la cancelación de su subjetividad (proveniente de su subjetivación) lo acerca al «hombre de Estado», a la soberanía. El principio²⁶ que rige al *dandy* lo convierte en un sujeto político, regido por una *voluntad y una ley otra* de poder. En esa soberanía *invertida*²⁷, legitimada, igual que el poder político, por su *forma de dominación* (que inscribe, desde luego, el placer de la autoridad), se sostiene la posición pública de Salvador Novo.

Esta es la propuesta que sostenemos sobre la figura de Salvador Novo: su devenir *dandy*, hasta la muerte, y el testimonio de Panero lo certifica, es su modo de «saber respirar» en el asfixiante México postrevolucionario y sus iconos socioculturales, donde «la virilidad» certifica la pertenencia. Pero sólo es dable desde su propia ley de la mercantilización y la soberanía: éste es el signo de su supervivencia, aún más, de su oficialización y de su instauración como «leyenda urbana».

La inversión soberana, cuyas formas más explícitas son la conversión en mercancía y el mercanciar y mercanciarse: sólo desde ahí se entiende que el obscuro Novo devenga institución y que haga de su escritura la escritura, no sólo del archivo nacional, sino del archivo biográfico: *subjetivarse* y darse *contenido subjetivo y contenido nacional* en un mismo gesto.

NOTAS

¹ Probablemente uno de los sonetos más feroces es el que le dedica a Diego Rivera, en uno de los momentos de más álgido encono entre ambos; el soneto, respuesta severísima a uno de los murales pintados por Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, en el que poeta aparece arrodillado y con orejas de burro. El soneto es una respuesta excrementicia, el discurso más brutal a una agresión «oficial»: «Cuando no quede muro sin tu huella,/ recinto ni salón sin tu pintura,/ exposición que escape a tu censura, / libro sin tu martillo ni tu estrella,/dejarás las ciudades por aquella/suave, serena, mágica dulzura,/que el rastrojo te ofrece en su verdura/y en sus hojas la alfalfa que descuella./Retirarás al campo tu cordura,/y allí te mostrará naturaleza/un oficio mejor que la pintura./Dispón el viaje ya. La lluvia empieza./Tórnese tu agrarismo agricultura,/que ya puedes arar con la cabe-

- za», cit. por Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, México, Era, 2000, p. 67.
- ² Cit. por Sergio González Rodríguez, «Salvador Novo: el narrador y el confidente» en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), México, El Colegio de México, 1994, pp. 380-1.
- ³ Nicolás Rosa apunta al respecto de este fervor: «Leer presupone cierta lascivia; un cierto confort de la letra, una forma de reposo del cuerpo, un minúsculo goce de los sentidos, una operación entre el sopor y la vigilia: leer es un gasto improductivo, un lujo tanto para el espíritu como del cuerpo», en *Artefacto*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1992, p. 34. Ese gesto improductivo de la lectura, que la lectura yoica lleva al paroxismo, es un acto que atraviesa, transgrediéndolo, el México postrevolucionario.
- ⁴ A este respecto apunta Carlos Monsiváis: «Novo es el primer escritor mexicano enteramente dedicado en su obra al culto de su personalidad. (Díaz Mirón vive en la exaltación pero sólo algunos de sus poemas le sirven de pedestal). Compensación psicológica de un ser a fin de cuentas marginado, exigencia del Ego, estrategia narrativa, conversión de la vida propia en espectáculo, cualquiera que sea el origen, el resultado es el monólogo dichoso de un personaje que habla de sí mismo sin detenerse», en *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, ed. cit., p. 104-5. A lo que apunta Monsiváis es que la producción de la pose, que no distingue entre los distintos «textos biográficos» es el modo de darse un lugar en la sociedad mexicana postrevolucionaria, *de ser mirado*.
- ⁵ Para esta noción seguimos a Silvia Molloy, que entiende la pose, con su remitencia al histrionismo y a un amaneramiento tradicional signado por lo «no masculino», como una fuerza desestabilizadora, que hace de ella un gesto político, vid. «La política de la pose», en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Josefina Ludmer (comp.), Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1994
- ⁶ Vid. Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y Semblanzas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 87.
- ⁷ Ese *nos*, esa mirada colectiva que estigmatiza y señala a Novo se encuentra diseminada por todos lados; por ejemplo, véase lo que dice de Novo Clementina Otero, bien cercana a los Contemporáneos: «El que no era buena persona era Salvador Novo (risas). Era muy inteligente e ingeniosísimo, sabía muchos idiomas, pero por un chiste sacrificaba hasta a su madre [...] Pero no era un buen hombre, era un malévolo», en «Los contemporáneos en familia», *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, ed. cit., p. 281.
- ⁸ Vid. Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1999 (1974), p. 97. Para el desarrollo de la noción de fetiche, vid., pp. 88-107.
- ⁹ Vid. nota 4.
- ¹⁰ Resulta iluminador que sea el propio Novo quien marque esta diferencia porque a lo largo de su larga inmersión en la vida pública, y fundamentalmente durante el ministerio de Vasconcelos, Novo formaba parte del funcionariado público.
- ¹¹ No es arbitraria esta identificación, pues en los discursos revolucionarios y postrevolucionarios esta es una constante. Por ejemplo, el ateneísta Pani, rector de la Universidad Popular Mexicana, plantea que «el problema de México consiste en higienizar física y moralmente a la población», en Enrique Krauze, *Caudillos culturales de la revolución mexicana*, México, SEP-Siglo XXI, 1985, p. 90.
- ¹² No es sólo simbólico este cordón sanitario: en 1934 se instala en la Cámara de Diputados un Comité de Salud Pública, con la misión de depurar de contrarrevolucionarios el gobierno. El 31 de octubre del mismo año ciertos intelectuales mexicanos, entre los que se encuentran Renato Leduc, Juan O'Gorman, Ermilo Gómez Abreu, Jesús Silva Herzog, etc, solicitan a este Comité que «se hagan extensivos sus acuerdos a los individuos de

moralidad dudosa que están detentando puestos oficiales y los que, con sus actos afeminados, además de constituir un ejemplo punible, crean una atmósfera de corrupción que llega al extremo de impedir el arraigo de las virtudes viriles en la juventud [...] Si se combate la presencia del fanático, del reaccionario en las oficinas públicas, también debe combatirse la presencia del hermafrodita incapaz de identificarse con los trabajadores de la reforma social», cit. por Carlos Monsiváis, *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, ed. cit., p. 65.

¹³ Vid. Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 34.

¹⁴ No olvidemos que es su presencia permanente en la vida pública mexicana, desde los 20, gracias a lo que el personaje Novo se instaura, adquiere un nombre (y una calle en Coyoacán). El suyo es un espacio ganado en la lidia pública al convertir la nación y la cultura del México apurado en los pactos de legitimidad nacional en «hechos sociales» susceptibles de chisme.

¹⁵ Reyna Barrera cronologiza exhaustivamente el trayecto que sigue Novo en la escena pública mexicana: «Salvador Novo, el dandy de los 30 –de cejas depiladas–, el snob desenvuelto de los 40 –que usaba saco de tweed a cuadros–, en el colmo de la elegancia, comediante en turno sexenal –chalecos de seda en los 50–, a esta indumentaria agregó el uso de bisoñés extravagantes, pelucas de color zanahoria o lila [...] En los 60, habiendo sustentado su fama de cronista, mostrada, con grandes ademanes, a los extranjeros, su nombre en la calle en la que vivía y sus dedos enjorjados con lujosos anillos, cuya pedrería hablaba de su estatus; pero no ya del poeta, sino del hombre de éxito social, político y económico», en *Salvador Novo. Navaja de la inteligencia*, México, Plaza y Valdés, 1999, p. 242.

¹⁶ Seguimos a Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 85 y ss.

¹⁷ Se entiende, desde esta propuesta, el lugar movedizo, inquietante, del que mira al *dandy* y la relación que establece con su subjetividad y su ser cosa. Porque el acto de mirar puede ser contaminante, se entiende, asimismo, la aplicación de un cordón sanitario, que deslinda el modo de ubicación *dandesca*.

¹⁸ Silvia Molloy lo expone con claridad: «La exhibición, como forma cultural, es el género preferido del siglo XIX, la escopofilia la pasión que la anima», en «La política de la pose», *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Josefina Ludmer (comp.), Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editoria, 1994, p. 130.

¹⁹ Molloy, *Ibid.*, p. 130.

²⁰ Agamben parte de la noción de fetiche de Marx.

²¹ Foucault plantea la distinción entre el *coup d'oeil* y el *regard*, que inscriben modos de proyección cultural dispar: «La mirada implica de hecho un campo abierto y su actividad esencial es del orden sucesivo de la lectura: registra y totaliza, reconstituye poco a poco las organizaciones inmanentes... El vistazo no revolotea sobre un campo: da en un punto, que tiene el privilegio de ser el punto central, o decisivo; la mirada es indefinidamente modulada, el vistazo va derecho: escoge y la línea que traza con un movimiento opera, en un instante, la división de lo esencial; va, por lo tanto, más allá de lo que ve; las formas inmediatas de lo sensible no lo engañan porque sabe atravesarlas; es, por esencia, destructor de mitos», en *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 175-6. La mirada se sitúa en el espectro de lo ordenable y, por ende, de lo legible, la mirada no escande, aglutina, la mirada es institucional: arma la totalidad, los conceptos, los saberes. El «coup» puntúa: escinde, hace jirones el espacio donde se posa: corrompe la mirada. Si se afina en el *coup* sobre el dandy, éste toma forma en dicho *coup d'oeil*.

²² Agamben, *Ibid.*, 94.

²³Vid. *Conversaciones, ed. cit.*, pp. 184-6.

²⁴La pasión, en palabras de Foucault, «es un estado de movimiento constante, pero no dirigido hacia un punto determinado, que atraviesa momentos de fuerza y momentos de debilidad, momentos en los que alcanza la incandescencia, flota, es una especie de estado inestable que se perpetúa por razones oscuras, quizás por inercia, un estado que busca, en el límite mantenerse y desaparecer... no tiene ningún sentido en sí mismo», cit. por Deleuze, en *Conversaciones, ed. cit.*, p. 185. A esa falta de pasión ha de referirse Novo en su acusación de «no vida» a Jaime Torres Bodet.

²⁵Dice Agamben: «Así como la obra de arte debe destruirse y enajenarse a sí misma para convertirse en una mercancía absoluta, así el artista-dandy debe convertirse en un cadáver viviente, constantemente tendido hacia un *otro*, una criatura esencialmente no humana y antihumana», en *op. cit.*, p. 98. El dandy, en una suerte de arrebató especular, deviene mercancía, cosa.

²⁶Ludmer anota al hablar del «reinado» del primer dandy decimonónico, Beau Brummel en la corte de Inglaterra entre 1805 y 1816, que «su principio: el que quiera dominar (y Brummel era algo así como el otro Napoleón, y esto es algo que queremos subrayar por la relación entre el dandy y el Estado) no debe dejarse dominar por los sentimientos», *op. cit.*, p. 111. Ese «no dejarse dominar por los sentimientos» lo acerca, como reverso ilegítimo (*siendo cosificado*), a la soberanía y a su impunidad. A este respecto, el dandy diluye, a fuerza de imponer su propia ley sobre su cuerpo, sus formas y sus inscripciones sobre el cuerpo político social, la ley del poder político. Es en este sentido que pensamos que el dandy es un sujeto político, que, en esa suerte de culto a la forma (otra forma del materialismo burgués), instituye una *ley otra*. En esa politización de su subjetivación se inscribe su existencia y pervivencia sociopolítica.

²⁷Utilizamos este término porque fue uno de los insultos más recurrentes de los que recibió no sólo Novo, sino también los miembros del grupo Contemporáneos. Además, lo invertido nos acerca a una de las cuestiones que atraviesan la figura del dandy: la sexualidad, que, como apunta Ludmer, citando a Jessica Feldman, «el dandismo existe en el campo de fuerza entre dos nociones opuestas, irreconciliables, sobre el género sexual. Primero, el dandy (siempre masculino) se define atacando a las mujeres. Segundo, tan cruciales son las características femeninas para la autocreación del dandy, que se refiere abarcando a las mujeres, apropiándose de sus características», *op. cit.*, pp. 115-116. El dandy genéricamente tiende a disolver el preciso deslinde genérico, situándose en el intersticio, en la escisión misma. Si situamos a Novo en el campo intelectual postrevolucionario, con la noción de virilidad como subjetividad esencial mexicana, se puede atisbar el componente de violencia de la construcción sociopolítica y cultural de la que el propio Novo se dota.