

2011

La Argentina en la valija: la ficción de Sylvia Molloy

Ana Gallego Cuinas

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cuinas, Ana Gallego (Primavera-Otono 2011) "La Argentina en la valija: la ficción de Sylvia Molloy," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 5.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/5>

This Tributo a Sylvia Molloy is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA ARGENTINA EN LA VALIJA: LA FICCIÓN DE SYLVIA MOLLOY

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada

*“En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del amor cerrado.”*

Francisco de Quevedo

*“Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares,
que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte
y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo
y mañana el olvido, el común olvido.”*

Jorge Luis Borges

*“Varia imaginación, que en mil intentos,
a pesar, gastas, de tu triste dueño,
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos”*

Luis de Góngora

El secreto

Acaba de reeditarse *En breve cárcel*¹ de Sylvia Molloy con prólogo de Ricardo Piglia. Excelente noticia, porque la primera novela de la argentina salió a la luz en 1981 y era prácticamente imposible conseguirla: no se podía

comprar (agotada hace lustros en las librerías) ni prestar (todos la habían leído pero nadie la tenía) ni siquiera robar (tampoco aparecía en los catálogos de las bibliotecas públicas). Era el secreto mejor guardado por los argentinos y ahora justo se desvela. Rauda y emocionada, compré el libro en Buenos Aires, un día antes de volver a España: sólo puedo decir que lo he leído de una sola vez, durante el trayecto transatlántico del avión. Ya en el aeropuerto de Ezeiza, cuando abrí la primera página, entendí que se trataba de uno de esos textos que sabemos que vamos a releer en más de una ocasión, al que se vuelve cada cierto tiempo, al que irremediabilmente se pertenece. La ficción de Molloy, otra vez, apareció dentro, no delante. Es curioso: la primera obra que cayó en mis manos de ella -literalmente: el volumen se precipitó sobre mí desde un anaquel de la librería El Salón del Libro de París- fue *Desarticulaciones* (2010), la última publicada hasta la fecha. La segunda fue *Varia imaginación* (2003), que leí en Nueva York. Continué con *El común olvido* (2002),² la tercera, que devoré en Buenos Aires. Y justo estas tres ciudades tienen una significación coagular en la literatura y la vida de Sylvia Molloy.³ Tampoco me parece casual que la lectura de *En breve cárcel*, su estreno como novelista, haya sido mi última incursión en su narrativa, y, que lo haya hecho mientras volaba: tal vez necesitaba llegar tarde en el (mi) tiempo, y recorrer (sus) distintos espacios -por tierra y aire- para situar a Molloy en la tradición argentina -desde su condición de exiliada⁴ - y entender en todas sus dimensiones y modulaciones los usos que -desde la ficción- hace de la memoria personal y colectiva. Entonces, la estructura de este ensayo responde a un itinerario personal que habría de recalcar en la ubicación del secreto de su poética; la revelación del enigma que encierran sus textos; la indicación del misterio inefable que liga autobiografía y ficción.

Hoy día afirmar que el espacio literario argentino, como cualquier otro, no coincide con las fronteras territoriales del país es una obviedad: la “argentinidad”⁵ está repartida, dispersa, por un sinfín de rincones planetarios. Pero no lo es tanto preguntarse por la definición de ese espacio: ¿qué es la literatura argentina? Si partimos del hecho de que “lo literario” designa mejor una manera de leer que de escribir, y varía con el tiempo y las geografías” (Gamerro 20), y que se construye hacia atrás, del presente al pasado; tenemos que pensar en cómo ha leído durante más de un siglo la tradición argentina para intentar adivinar cómo podría hacerlo ahora. Borges asimilaba esta tradición literaria con la cultura occidental y el manejo irreverente -la “mala” lectura- de temas europeos. Para Piglia la tradición también se define por ese desplazamiento y marginalidad de la Argentina con respecto a las tradiciones centrales, que se ha cristalizado en la práctica de ciertos gestos, espacios y hábitos, que a su vez han logrado armar “resistencias parciales” más allá de las fronteras, la patria y la propiedad. Así, la tradición también es la memoria que se asocia al recuerdo del sueño, hecha de “palabras muertas” que apuntan a un lenguaje futuro, “ajeno”⁶, que se ha venido construyendo con fórmulas estereotipadas de la cultura popular y con los restos de un pasado incierto

e impersonal (1995: 58-59). De otra parte, Juan José Saer manifestó que la tradición literaria es el lugar *desde* el que se escribe, no *en* que se escribe; esto es: la infancia. Molloy por su parte, tanto en sus ensayos como en su ficción, parece entender la tradición argentina actual como un cruce de estas tres posiciones mencionadas (el desplazamiento de Borges, el extrañamiento de Piglia, el ensimismamiento de Saer) a la que habría de añadirse una más: la multiplicidad.

Para nuestra autora la tradición es traducción: leer es traducir y “Si traducir es leer *con diferencia*, la traducción que perpetra, por así decirlo, el lector, no copia los contornos del original sino que, necesariamente, se desvía de ellos” (Molloy, 1996: 38). Molloy de esta manera apela a la “mala” lectura⁷ borgeana, a la que traduce produciendo un “simulacro” del original, la que reescribe y se desvía de la norma -del centro-, es causa de errores y germen de ficción. Pero es que además tenemos que tener en cuenta que Sylvia Molloy piensa, lee y escribe en tres idiomas. Este es el motivo, en mi opinión, por el cual su lenguaje produce una suerte de extrañamiento: se expresa en un español “raro” que se distancia del habla actual argentina -utiliza esas “palabras muertas”⁸ de las que habla Piglia- al mismo tiempo que se inscribe en su tradición literaria:

“El sujeto bilingüe o trilingüe siempre se siente levemente desviado cuando escribe, tiene la sensación de que lo que dice está siempre siendo dicho en otro lado, en muchos lados, como un eco desasosegante. Si toda comunicación es inherentemente rara, los cambios de lengua acrecientan esa rareza. Paradójicamente, el que habla/escribe en más de un idioma, es decir, el que tiene más de una casa de la lengua, escribe siempre a la intemperie” (Frieria)

Si para Borges y Piglia la patria sería el habla argentina -el español con acento-, y para Saer los recuerdos del infante; para Molloy la patria es el balbuceo de palabras y estructuras en varios idiomas de una niña argentina.⁹ Así lo que no se dice o se dice múltiple es el secreto de su poética: escribir desde una infancia que ilumina de forma extraña el relato, un no lugar situado en un Buenos Aires desplazado (Ezeiza, un avión en el aire), con la convicción narrativa de que, como sugiere Piglia en el prólogo de *En breve cárcel* “citando”¹⁰ a Proust: “sólo se recuerda lo que se ha perdido”. Aunque ya nos advirtió Borges, que no Arlt: “sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”. ¿Qué recuerda entonces la ficción Sylvia Molloy?

El enigma

Toda ficción narra metafóricamente las relaciones más profundas con la tradición (el espacio), la memoria (el tiempo), la identidad (el yo) cultural. La literatura de Molloy cuenta su relación con múltiples prácticas narrativas que se van modificando, desde Poe, Sarmiento o Kafka, a las más vanguardistas de

Proust, Beckett, Borges, Rulfo o Nabokov; toda vez que fragua sus reflexiones críticas al albur de las premisas teóricas que más le interesan de Benjamin, Barthes y Derridá entre otros. Pero su ficción también está asentada sobre lo autobiográfico –memoria e identidad- así como sobre una poética que se define igualmente por la mezcla géneros, la predilección por las formas breves, el uso de las convenciones genéricas del epistolario y el diario íntimo, la fragmentación, el desplazamiento, la teoría sobre el punto de vista, los finales abiertos, la exactitud y claridad en el lenguaje, la narrativa como investigación, la visibilidad y la multiplicidad. Por todo ello reconozco la excelencia estética de su obra, que siento -soy capaz de desgajarla en estas descripciones- pero es difícil de argumentar. Como diría Susan Sontag, es “cuestión de énfasis”, o mejor, como explica Ricardo Piglia:

“hay un tono que define el modo en que la historia se mueve y fluye. No se trata del estilo, -de la elegancia en la disposición de las palabras que es un sello de la autora-, sino de la cadencia y de los sentimientos del relato. En definitiva el tono define la relación emocional que el narrador mantiene con la historia que está contando” (Molloy, 2012: 7).

Los adjetivos, la retórica, la puntuación, el ritmo de su prosa son notables, pero lo que sobresale son las imágenes, la emoción sin tregua que desatan párrafos como el que reza:

“Una clave, un orden para este relato. Sólo atina a ver capas, estratos, como en los segmentos de la corteza terrestre que proponen los manuales ilustrados. No: como las diversas capas de piel que cubren músculos y huesos, imbricadas, en desapacible contacto. Estremecimiento, erizamiento de la superficie: ¿quién no ha observado, de chico, la superficie interior de una costra arrancada y la correspondiente llaga rosada sin temblar? En este desgarramiento inquisidor se encuentran clase y orden de esta historia” (Molloy, 1981: 23).

En efecto, la ficción de Sylvia Molloy se articula en la práctica de la descomposición por capas, en la repetición (para que la identidad, la piel, se restituya o se termine de romper) que evidencia la falsedad de la escritura: porque toda narración es recuerdo. Y claro está, “La memoria es inventiva. La memoria es una puesta en escena” (Sontag 44) por eso ha sido uno de los dispositivos más recurrentes en la literatura hispanoamericana para poner en marcha la ficción: en Rulfo se recuerda para morir, en Borges la práctica llevada al extremo deviene en barbarie, en García Márquez es creación, en Onetti es apropiación de los recuerdos del otro (véase Molloy 1996: 185), en Piglia es la ausencia y en Molloy es fragmentación: a la hora de recordar, tanto vale lo que se recupera -a partir de restos- como lo que se borra o se traduce (Deffis 61). La memoria entonces, como mecanismo infiel de reproducción, se aviene a la fabulación y se forma en tensión con el olvido. Tal y como expresa Calvino: “La memoria está cubierta por capas de fragmentos de imágenes,

como un depósito de desperdicios donde cada vez es más difícil que una figura entre tantas logre adquirir relieve” (98).

La noción de memoria, como en Borges, decide la forma de los relatos de Molloy, que logra aprovechar el recuerdo personal (el amor, la familia, la infancia) y poner de relieve la memoria colectiva (la herencia cultural argentina y el pasado histórico)¹¹ para hacer una ficción perforada (con vacíos, huecos, olvidos) elaborada de citas, préstamos, “papeles rotos”, fragmentos y tonos “de otras escrituras que vuelven como recuerdos personales” (Piglia 1995: 55); hasta el punto de que los mismos títulos de tres novelas son citas¹² -*En breve cárcel*, *El común olvido* y *Varia Imaginación*- extraídas de Quevedo, Borges y Góngora respectivamente.¹³ Además en todos los textos se mencionan lecturas¹⁴ que aparecen como estrategias autorreflexivas que indican “que detrás de todo hay siempre un libro” (Molloy, 1996: 32).¹⁵ Y es que toda lectura es siempre escritura de sí mismo o del otro:

“Se mira en lo que escribe, en lo que acaba de escribir. Así leía: para distanciar, no para vivir mundos; la lectura era tan cerrada como su vida. En los libros veía representaciones, actitudes que luego imitaba con plena conciencia de la duplicación” (Molloy, 1981: 29, 30).

Aunque lo que más me interesa de *En breve cárcel* es su producción intencional de significado con respecto a su obra anterior. Narrada en presente, por una voz femenina sin nombre, en tercera persona que anota de modo intermitente recuerdos, sueños, hechos, reflexiones, desarrolla lo que será una constante en el resto de sus novelas: la identidad es dada por la escritura. Molloy arma un doble movimiento simultáneo de lectura y de escritura: “El texto se escribe a la vez que se lee y se lee a la vez que es (re) escrito (por) (ante) el lector” (Martínez 523). El acto de escritura representa por tanto la composición textual y simultáneamente el proceso mismo de constitución del sujeto que escribe (Ferreira-Pinto 156). Pero también se narra para leerse a sí misma¹⁶ -y por ello reflexiona sobre el hecho escritural- para fijar(se)¹⁷ y reparar la pérdida del otro,¹⁸ porque la memoria es insalvable y los personajes de Molloy olvidan más que recuerdan.¹⁹ En *En breve cárcel* la escritura desplaza el sentido del relato y de la vida de la protagonista para suplir la pérdida, para dar una ilusión de continuidad. El único movimiento en el texto es el de la pluma (de ahí la sensación claustrofóbica de la circularidad del texto): la narradora está quieta en una habitación y de ella sale solo a través de la escritura, el recuerdo o el sueño. A la sazón, otro de los recursos narrativos más usados en esta novela, que conecta con la sensación de encierro, es la continua repetición de personajes, lugares, situaciones, relaciones y palabras como máscara, cuerpo y espejo.

De otro lado, la memoria se asocia a un espacio físico donde se condensa la experiencia: una habitación en París en *En breve cárcel*, la ciudad de Buenos Aires en *El común olvido*. En su segunda novela el narrador es Daniel, que

regresa a Buenos Aires tras la muerte de la madre para cumplir su última voluntad: arrojar sus cenizas al Río de la Plata. Ahí comienza una investigación en aras de reconstruir su historia personal (entender los motivos de la ruptura de sus padres y de su precipitada salida del país con la madre a los 12 años) a través de recuerdos propios y ajenos que no se ordenan cronológicamente sino por elipsis. Pero toda memoria es falsa, no es pura, porque se mezcla con la de los otros, se entrecruza, se confunde. En este texto el mecanismo recurrente es el desplazamiento, la distancia de la palabra propia, la imposibilidad de decir la verdad autobiográfica. Daniel tiene que resolver un enigma familiar, pero pronto se da cuenta de que es imposible porque todo relato es parcial. Se trata entonces del mismo tipo de ficción de los ochenta pero “esta vez la abre multiplicándola al someterla la contacto con la memoria histórica del fracaso, o sea, la del triunfo de la amnesia o, lo que es peor, de la memoria que no interpreta” (Deffis 71). Lo personal se imbrica en esta ocasión nítidamente con lo colectivo, pues el telón de fondo de la novela es el período de la dictadura militar argentina. De este modo, el sujeto aparece fragmentado (varias nacionalidades, culturas, géneros), como también la Argentina aparece atravesada por la violencia institucional.

Otra cuestión importante en esta novela es la condición de exiliado de Daniel: su vida transcurre entre dos lenguas (español e inglés), dos culturas (estadounidense y argentina) que lo convierten en un sujeto que cambia, muta, se desplaza, se vuelve *otro* hasta sentirse extranjero en su Buenos Aires natal:

“Pienso que no sé usar la primera persona del plural para decir que soy argentino pero que cada vez que oigo hablar castellano en Nueva York con acento de Buenos Aires todavía me doy vuelta creyendo que me están hablando a mí” (Molloy, 2011: 141).

La errancia²⁰ de la vida de la propia Molloy se revierte en su obra, la cual problematiza la voz de un sujeto desterritorializado, indefinido genérica y culturalmente. La identidad es provisoria²¹ y tanto el cuerpo físico como el textual devienen en “el principal facto de *resistencia* a los valores patriarcales [...] en términos de una ideología de género dominante; en su intento por adoptar una *práctica diferente*” (Solorza). Esta marca del tratamiento de la homosexualidad en su narrativa ha favorecido que desde la publicación de su primera novela *En breve cárcel* hasta *Desarticulaciones* buena parte de la crítica bibliográfica sobre la ficción de Sylvia Molloy se haya centrado en la práctica literaria lésbica²² o en el enfoque *queer*²³; en cómo la escritura de Molloy pone en crisis la heteronormatividad, la estabilidad de las normas y la noción de una identidad fija en aras de construir identidades alternativas a la normatizada. (Véase Kaminsky). Molloy ha resaltado el interés de la nación en mantener su heteronormatividad: el sujeto *queer* (gay, lesbiana, bisexual o transexual) cuestiona esta norma y la desestabiliza, produce una inquietud cultural: salir de la cárcel de una identidad establecida. Como formula Stephenson:

“Molloy’s narrative continually destabilizes the notion of a fixed or Essentials identity through the strategical use of imitation or repetition and fragmentation or decomposition. This destabilizing process has an important bearing on the textual construction of the coming-to-being of lesbian subjectivity because it continually disputes its ontological status” (253).

El género, como el lenguaje, es una forma más de ideología.²⁴ Molloy por eso ensaya desde el texto una estrategia de resistencia al poder patriarcal hegemónico: “Cuerpo y escritura se funden configurando una materia desplazada de la norma²⁵, un lugar intermedio, de tránsito, ambiguo y múltiple” (Solorza), un enigma que solo un lector avezado puede desentrañar.

El misterio

La ficción de Molloy presenta una continuidad de percepción, de registro formal, conceptual, temático y emocional sorprendentes, aunque poco a poco su prosa se va haciendo más aforística, con mayor tendencia a la comprensión, la simetría, la concisión estructural. Pareciera que con cada nueva publicación se hiciera más evidente la poética de una escritura “Para inventar. Para saltar. Para volar. Para caer. Para encontrar la manera peculiar de narrar e insistir; es decir, para encontrar la libertad interior” (Sontag 294), pero por encima de todo para recordar.

Cada época tiene su manera de hacer memoria, su propia concepción de la escritura autobiográfica: hoy día asistimos a un retorno sin precedentes de la primera persona -el triunfo de lo insignificante y la banalidad- y de la idea de testimonio: todo se documenta y la ficción pone al sujeto en escena que narra con cierta estructura de “verdad”. Se hace necesario entonces repensar el género autobiográfico y platearse, a la luz de esta nueva realidad, algunos interrogantes que quizás sean irresolubles: ¿cómo se cuenta una vida? ¿cómo se le da forma? Este misterio fue objeto de estudio para Molloy en los años noventa en relación a la autobiografía hispanoamericana. En el siglo XXI, ciertamente, la problemática se ha acuciado, aunque esta sigue apuntando hacia la lectura y a un determinado modo de narrar que la propia Molloy pone en práctica en su ficción. El motivo autobiográfico surge ya en *En breve cárcel* donde la narradora piensa en el “placer de seguir a un yo, atender a sus mínimos meandros, detenerse en el pequeño detalle que, una y otra vez, lo constituye [...] Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen -querrían componer- una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también a han tocado a otros” (Molloy, 1981: 68). Y es que para Molloy la autobiografía es “una manera de leer tanto como una manera de escribir” (1996: 12). Por esta razón, en su caso no se trata de un género que debe inscribirse en una ontología lineal sino en un modo de contar los recuerdos:

“La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización [...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para “ver” mi existencia. En cierta forma, ya he sido “relatado” por la misma historia que estoy narrando” (Molloy, 1996: 16).

En la práctica autobiográfica hispanoamericana,²⁶ según la propia Molloy consigna en su ensayo sobre el tema, no se considera la reflexión sobre la memoria en sí ni el mecanismo falible del acto de recordar: “El presente de la escritura sin duda condiciona el rescate del pasado; no cuenta tanto lo recordado como cuándo se recuerda y a partir de dónde” (1996: 186). Así, la ficción autobiográfica -la autoficción- de Sylvia Molloy viene a remedar esta carencia, pues integra en la forma del texto el contenido poroso del recuerdo. Esto se cristaliza sobre todo en sus dos últimas novelas. *Varia imaginación* está dividida en cuatro bloques: familia, viaje, citas, disrupción. Aquí la memoria se cuarteada totalmente en anécdotas, fotos y postales amén de convertirse en materia de la identidad, asimilando los mecanismos del recuerdo al engranaje de la ficción: una mezcla de “Sueños (o recuerdos) de tonos de voz, de expresiones enterradas en mi memoria, de imágenes sueltas, desconectadas, en general felices, a pesar del ruido de helicópteros que también contribuía a que se mezclaran las dos ciudades”²⁷ (2003: 104). También se vuelve a recrear el tema de la cita literaria, la infancia, la familia, la hermana, el adulterio y la homosexualidad de la madre: “Pienso ahora que tanta extranjería, por contradictoria no menos reprehensible -lo judío, lo nazi, el adulterio-, configuraban para mi madre una zona oscura, a la vez atractiva y repelente” (Molloy, 2003: 26). Y se repite la alusión²⁸ en el fragmento que da título al libro, donde narra el modo en que le comunicó a su madre que era homosexual.

Desarticulaciones también está signado por lo autobiográfico: se trata de una compilación de testimonios que escribe Sylvia Molloy mientras aún vive una amiga suya, M.L., acusada de Alzheimer. De nuevo escribe para fijar la memoria, para “tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos” (Molloy, 2010: 9), y restituir entonces mediante la narración, de alguna manera, la identidad de su amiga. Pero la escritura también funciona como catarsis, y como vehículo para comprender los entresijos que unen identidad, lengua y memoria. Molloy indaga así en la problemática de decir *yo* cuando no se recuerda, se pregunta por el lugar de la enunciación cuando la memoria se ha destejido: “para decir que uno ha olvidado hay que tener una mínima capacidad de recuerdo, palabra que, para ella, ya no tiene sentido” (Molloy, 2010: 66). Ahora bien: la identidad de la narradora, que también sabe que depende de la memoria del otro para ser -yo es otro-, se convulsiona cuando ese otro al que pertenece, al que quiere, se va desvaneciendo, borrando. Por esta razón escribe para no perderse a sí misma

ni perder al otro, para “atestiguar incoherencias, hiatos, silencios” (2010: 38) que habrían de olvidarse:

“No quedan testigos de un parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no hay nadie que me corrija si me decido a inventar [...] Acaso esté inventando esto que escribo. Nadie, después de todo, me podría contradecir” (Molloy, 2010: 22).

Y no cabe duda de que Sylvia Molloy inventa relatos que se cuenta a sí misma y escribe -con un tono bello e intenso- para nosotros. La vida es narración, y la estructura de esta depende del lugar desde el que se elabora:

“No es lo mismo elaborar una “patria” fantasmática desde París (caso de *En breve cárcel*) que elaborarla desde Nueva York, como en *El común olvido*. Lo cotidiano siempre deja su marca, también cuando se está “afuera”: establece costumbres, condiciona la memoria, se entreteje con el recuerdo [...] Es así como en distintos momentos, desde distintas latitudes -y desde luego desde distintas bibliotecas- uno echa mano del país que necesita, y se país está compuesto por recuerdos varios, de fabulaciones de recuerdos, de lecturas que uno convoca del archivo, pero también y sobre todo de deseos y de traumas presentes” (Molloy, 2006: 20).

El deseo de regresar al hogar, de volar de vuelta a casa, llegar pronto al aeropuerto de Ezeiza para salir antes, recoger la tarjeta de embarque, facturar el pesado equipaje: seguro -“esas cosas siempre se saben”- que uno lleva más de lo que trajo, la valija tendrá sobrepeso y hay que pagar la *diferencia*. Pero imagino que Molloy *cuenta* con ello: nunca olvida que la Argentina es un país portátil.

NOTAS

- 1 En Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- 2 Leí la edición de 2011 que publicó en Buenos Aires Eterna Cadencia.
- 3 Además del hecho de que Sylvia Molloy sea trilingüe (español, inglés y francés), *En breve cárcel* fue escrita en París, y los hechos referidos en el texto apuntan a su estancia en esta ciudad. Pero las tres publicaciones siguientes han sido compuestas en Nueva York: la trama de *El común olvido* se sitúa en Buenos Aires, que también es el espacio al que más alude *Varia Imaginación. Desarticulaciones*, en cambio, tiene puesta la mirada en Argentina, pero su centro de irradiación es Nueva York.
- 4 Molloy en “Poéticas de la ditancia” se pregunta de qué forma participa en la literatura nacional el escritor desplazado, cómo afecta a la escritura la experiencia de la

diáspora, del exilio, la transhumancia, el desplazamiento lingüístico y cultural.

5 Recordemos que para Borges la argentinidad era una fatalidad o una máscara.

6 Piglia sostiene que la metáfora de la “memoria ajena” está en el centro de la narrativa contemporánea.

7 Leer mal es leer de formar salteada, con huecos (a la manera de Sarmiento, Macedonio, Borges, Piglia), que se avienen a los ejercicios de la imaginación: “Leer, traducir, citar y citar con desvíos, pedir prestado y adaptar, en suma, canibalizar textos ajenos” (Molloy, 1996: 47). Por el contrario, la buena lectura, la convencional, sólo habría de producir “parálisis”, “redundancia”.

8 En *Desarticulaciones* Molloy cuenta que habla con su amiga M. L. En una lengua, un español, que no habla con nadie: hecho con palabras que ya no se usan, plagado de citas.

9 La misma Molloy cuenta: la escritura surge precisamente del desplazamiento y de la pérdida: pérdida de un punto de partida, de un lugar de origen, en suma de una casa irrecuperable [...] Para mí es la casa donde me crié, más o menos reiventada por el olvido y el recuerdo, vuelta matriz de relatos” (2006: 18).

10 Probablemente la cita sea apócrifa.

11 Susana Rotker sostiene que “la memoria no es sólo el gesto de recuperar relatos o representaciones, sino una acción con profundas implicaciones políticas y culturales” (véase Deffis 61). Por eso hay que tener en cuenta que la memoria histórica argentina está horadada por las ausencias, las desapariciones, exilios: vacíos.

12 Para Molloy la cita es el germen de la escritura.

13 Véanse las citas que preceden este ensayo.

14 Samuel promete prestarle a Daniel, el protagonista de *El común olvido*, una biografía sobre Djuna Barnes, escritora estadounidense, controvertida, trasgresora, lesbiana, que se asocia con su madre, también lesbiana. Lo mismo ocurre en *En breve cárcel*, donde la homosexualidad de la madre de la protagonista viene planteada a través de *La prisonnière* de Edouard Bourdet, cuyo tema también es la homosexualidad de una mujer.

15 Los personajes principales de su obra son escritores, traductores bibliotecarios: unidos al mundo de la literatura, de los libros. Daniel, el protagonista de *El común olvido*, es bibliotecario y traductor. A este respecto tendríamos que tener en consideración una de las afirmaciones de Molloy en Acto de presencia: “Si la biblioteca es metáfora organizadora de la literatura hispanoamericana, entonces el autobiógrafo es uno de sus numerosos bibliotecarios, que vive en el libro que escribe y se refiere incansablemente a otros libros. Leyendo antes de ser y siendo lo que lee (o lo que lee de modo desviado), el autobiógrafo también se deja llevar por el libro” (Molloy, 1996: 27).

16 El final de *En breve cárcel* ilustra esto a la perfección: “Desamparada, se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a un cita. Está sola: tiene mucho miedo”

(1981: 158).

17 Esta novela “a la manera de las cajas chicas” contiene “dentro de sí la vertiente viva de un triple exilio -el de la casa, el del cuerpo y el de la escritura- puestos al servicio [...] de un extrañamiento íntimo cuyo motor es un afecto que ya no está” (Varderi 308).

18 Renata falta a una cita con la narradora y eso desencadena la escritura de *En breve cárcel*; así como en *El común olvido* es la muerte de la madre la que precipita la narración. El pasado y la Argentina ausente es recordada en *Varia imaginación* a partir de la pérdida de la torres gemelas; y, en *Desarticulaciones* la progresiva ausencia de memoria de una amiga es el motor de la narración. Es claro: Molloy narra porque pierde.

19 Verbigracia: la madre del protagonista de *El común olvido* con su pérdida de memoria paulatina, la tía Ana con una enfermedad degenerativa; el Alzheimer de M. L., en *Desarticulaciones*.

20 En *En breve cárcel* leemos: el destierro no es un lugar es “una falta de reposo”.

21 Los enigmas de *El común olvido* están relacionados con ese motivo, ya que “ponen en evidencia al menos tres cuestiones de la definición identitaria de Daniel: la homosexualidad, la represión dictatorial y el problema de la nacionalidad. En ellas se mezclan lo sexual y lo político, lo privado y lo público, lo decible y lo indecible” (Deffis 69).

22 One of Spanish America’s most prominent explorations of lesbian sexuality published to date” (Stepherson 253). Véase también la monografía de Inmaculada Pertusa Seva.

23 La teoría *queer* pone en tela de juicio y desestabiliza el binarismo “lesbiana-gay”, que sigue entendiendo de forma esencialista la identidad, para aludir a “un proceso, un modo, una actitud” que apunta a una identidad sexual mutable –transgénero-. (Kaminsky 883).

24 “De acuerdo con ello, la ideología dominante promueve imágenes o representaciones de género postuladas en términos de un deber ser femenino y un deber ser masculino” (Solorza).

25 Por ejemplo: “tachadas, zurcidas: las palabras y ella. Hoy ha caído, junto con su letra, pero hoy también –como en el mar- hace pie. Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia. Vuelven a romperse cuerpo y frase, pero no en la misma cicatriz: se abren de manera distinta, le ofrecen una nueva fisura que esta tarde acepta, en la que no ve una violencia mala, en la que sospecha un orden” (Molloy, 1981: 67).

26 Molloy concluye que una de las especificidades del autobiógrafo hispanoamericano es poner de relieve el acto mismo de leer (al modo de Sarmiento), el encuentro del *yo* con la lectura: “los libros *son* la vida real” (1996: 28).

27 Molloy asegura que cuando atacaron las torres gemelas empezaron a asaltarle muchos recuerdos de Buenos Aires, y que a partir de ese momento comenzó a escribir

Varia imaginación. En “Pasajes de memoria”, dentro de Desarticulaciones, también repite esta idea de que desde el ataque a las torres gemelas le visitan con regularidad “recuerdos lejanos” que no puede manejar, que la invaden y se precipitan en un derroche de memoria.

28 En “Ruín” se narra una anécdota que muy similar a la que contiene uno de los enigmas de *El común olvido*: cartas encontradas cuando un hombre muere y que deja a su amante, aunque no iban dirigidas a ella. Las lee más tarde el hijo, pero no comprende las alusiones y se confunde. En *El común olvido* Daniel tiene acceso -aunque dicen leerlas todas- a un paquete de cartas del padre, que tenía su tía Ana, y que estaban dirigidas a su madre, que tuvo una relación paralela con una mujer, Charlotte.

OBRAS CITADAS

Badano, Valeria (2005). “Arquetipos rotos. Sobre *Varia imaginación* de Sylvia Molloy” en Juana Arancibia. *La mujer en la literatura del mundo hispánico* Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 251-261.

Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición” en *Obras completas I*, Barcelona: Emecé, 2004, 267-274.

Boling, Beckly (1998). “The Gaze, the Body and the Text in Sylvia Molloy’s *En breve cárcel*” en *Hispanófila*, 123, 73-89.

Calvino, Ítalo (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2005

Deffis, Emilia I. (2005). “‘Algo que no tiene nombre’: *El común olvido*, de Sylvia Molloy” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30, 61-74.

Ferreira-Pinto, Cristina (1996). “El rescate de la figura materna en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy” en *Romance Notes*, 36, 155-162.

Gamerro, Carlos (2006). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Norma: Buenos Aires.

Friera, Silvina (2011). “La memoria trabaja con todos los géneros”. Entrevista a Sylvia Molly en *Página 12*, 15 de febrero de 2011.

García Pinto, Magdalena (1985). “La escritura de la pasión y la pasión de la escritura: *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy” en *Revista Iberoamericana*, 51, 687-696.

Josiowicz, Alejandra (2007). “*El común olvido*, de Sylvia Molloy. Un viaje de reconstrucción de la memoria herida” en *Espéculo*, 35, 2007, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/memoheri.html>.

Martínez, Elena M. (1990), “*En Breve cárcel*: la escritura/lectura del (de lo) Otro en los textos de Onetti y Molloy” en *Revista Iberoamericana*, 151, 523-532.

Molloy, Sylvia (1981). *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en*

Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica.

Molloy, Sylvia (2003). *Varia Imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Molloy, Sylvia y Marino Siskind (eds.). (2006). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.

Molloy, Sylvia (2010). *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Molloy, Sylvia (2011). *El común olvido*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Molloy, Sylvia (2012). *En Breve cárcel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica [prólogo de Ricardo Piglia].

Montiel, Mauricio (2003). "Entrevista con Ricardo Piglia. Por una lectura infinita" en *Letras Libres*, 52-55.

Navajas, Gonzalo (1988). "Erotismo y modernidad en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy" en *Revista de Estudios Hispánicos*, 22, 95-105.

Norat, Gisela (1995). "Textual / Sexual Inscription of Lesbian Identity in Sylvia Molloy's *En breve cárcel*" en *Monographic Review / Revista Monográfica*, 11, 291-301.

Pertusa Seva, Inmaculada (2005). *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera*. Gijón: Libros del Peixe.

Piglia, Ricardo (1995). "Memoria y tradición" en *Ana Pizarro. Modernidad, posmodernidad y vanguardias. Situando a Huidobro*. Chile: Fundación Vicente Huidobro, 55-60.

Piglia, Ricardo (2001). "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)" en *Casa de las Américas*, 22, 11-21.

Saer, Juan José (2010). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Solorza, Paola Susana (2008). "Género, cuerpo y escritura: la contingencia de las prácticas" en *Especulo*, 39, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/gencuer.html>

Sontag, Susan (2007). *Cuestión de énfasis*. Buenos Aires: Alfaguara.

Stephenson, Marcia (1997). "Lesbian Trajectories in Sylvia Molloy's *En breve cárcel*" en *MLN*, 112, 253-268.

Varderi, Alejandro (1982). "Sylvia Molloy, *En breve cárcel* (Barcelona: Seix Barral, 1981) en *Revista Iberoamericana*, 158, 308-311.