

2011

La liminalidad de los recuerdos: lectura crítica de *Varia imaginación*

Mar Gómez Glez

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

Citas recomendadas

Glez, Mar Gómez (Primavera-Otono 2011) "La liminalidad de los recuerdos: lectura crítica de *Varia imaginación*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/10>

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 LIMINALIDAD DE LOS RECUERDOS: LECTURA CRÍTICA DE *VARIA IMAGINACIÓN*

Mar Gómez Glez
New York University

*E*n una entrevista concedida poco después de la aparición de *Varia imaginación* en 2003 a Ariel Schettini, Molloy, se refirió a su obra de esta forma: “Lo que quise hacer fue trabajar ciertas imágenes o situaciones que me habían quedado en el recuerdo, porque me habían pasado a mí o a otro, y yo oía ese relato. Me importaba mucho lo visual, la imagen, el impacto de algo que se ve o algo que se reconoce o algo que pasa que rompe el orden cotidiano: son como pequeños traumas, sin darle a la palabra ninguna carga psicológica. Por eso lo armé de a pedacitos y no aspira a reconstruir un itinerario, una vida y mucho menos un “yo”. A pesar de estas palabras, esta lectura seguirá un itinerario -espero que adecuadamente abierto- con la dirección que obliga la brújula de la propia mente lectora. Me acojo a la afirmación de Marcel Proust: “los escritores a quienes admiramos no pueden servirnos de guía, ya que, como la aguja imantada y la paloma mensajera, llevamos dentro el sentido de la orientación” (Proust 221).

Los “retazos”¹ de *Varia Imaginación* se agrupan en cuatro secciones: **La familia, Viaje, Citas y Disrupción**. Encabeza este almanaque “Casa tomada”, con el título prestado del célebre cuento de Julio Cortázar. Éste supone el primer encuentro con el universo liminal de toda la obra. Molloy sitúa al lector en la ficción literaria para introducirlo en el relato autobiográfico, advirtiéndonos que el territorio de la memoria se engarza inevitablemente con la ficción.

En “Casa tomada” se condensan los elementos centrales que se irán desdoblado a lo largo de la obra. El artificio por el que se accede a la historia no es nunca directo. En este caso, la noticia de que la casa de la infancia “ya no está” llega por “interpósita” persona. El mensaje de segunda mano es borroso y difuso y requiere una interpretación consciente, un acto de voluntad que

lo ordene. De las opciones posibles la narradora escoge la más drástica: la demolición de la casa, dramatismo innecesario que recriminará sin tregua a su madre en las páginas que siguen.

La movilidad espacial es otra de las bases sobre las que fluye *Varia imaginación*. Gran parte de estos recuerdos están asociados al traslado y destaca la dificultad para asignar un sentido a los desplazamientos de la protagonista. Sabemos que la casa familiar está en Argentina y, sin embargo, cuando la narradora se refiere a sus planes de desplazarse al país, no lo hace en términos de vuelta sino de viaje: “Me irrita que me llegue esta noticia justo antes de viajar a la Argentina, cuando me encuentro precaria en grado sumo” (Molloy 11). La precariedad emocional indica que no se trata de un desplazamiento neutro, pero el hecho de utilizar el verbo “viajar a” establece también cierto distanciamiento con el lugar al que se dirige.

“Regresar” no está asociado con la casa de la infancia pero sí el verbo “recuperar”. La expresión: “sentí como que recuperaba a un pariente” indica que se experimenta el sentimiento de volver a encontrar algo que se había perdido. “Recuperar” lleva implícita la idea de pérdida y efectivamente a lo largo de *Varia imaginación* se irán relatando episodios relacionados con las muertes de los parientes más cercanos. En este “sentí como que” se indica que no es una “recuperación” —del todo imposible— sino algo parecido y, sobre todo, una sensación, absolutamente personal y subjetiva. Surge entonces el elemento espurio, el falso pariente, el “como que” que parece que es, sin llegar a ser. Este “como que” nos sitúa de nuevo en lo liminal y juega un papel clave en toda la obra, transformando los recuerdos con la imaginación, haciendo hincapié en que la memoria, al no ser absoluta necesita de la ficción para ser mejorada.

Debo decir que cuando descubrimos ese recuerdo compartido, Pablo y yo, sentí como que recuperaba a un pariente (Molloy 10).

De manera que el primer personaje que se incorpora al apartado **Familia** no es un pariente sino un amigo, que al compartir con la narradora el recuerdo de la casa es sentido como parte de ésta. La atribución del título de pariente a alguien con quien se comparte un recuerdo viene a enriquecer el significado de la palabra “familia” y establece una conexión irrefutable entre los dos conceptos, como si la familia y la memoria fueran engranajes de una misma cadena.

En *Varia imaginación* se recuperan por lo tanto no parientes sino “como parientes”, demostrando una vez que al mirar al pasado el espejo no refleja una imagen exacta sino reflectada, es decir, ligeramente desplazada del original. Svetlana Boym (2001) utiliza el adjetivo *reflective* para referirse al tipo de nostalgia que no pretende restaurar ningún paraíso perdido y que no ve el pasado como una construcción idílica ni estática. Sobre esta reflexión se posiciona la obra:

Reflective nostalgia does not pretend to rebuild the mythical place called home; it is “enamored of distance, not of the referent itself.” This type of nostalgic narrative is ironic, inconclusive and fragmentary. Nostalgics of the second type are aware of the gap between identity and resemblance; the home is in ruins or, on the contrary has been renovated and gentrified beyond recognition. This defamiliarization and sense of distance drives them to tell their story, to narrate the relationship between past, present and future (Boym 50).

La narradora ve la casa cambiada pero “reconocible”, sin embargo, el reconocimiento se problematiza al no ser compartido por su recién estrenado pariente:

Pero el patio y el sauce estaban detrás de la casa, no adelante, le digo, y la casa está apenas ampliada, sigue igual. Porfía que no, que no es la misma casa sino otra, y que el árbol estaba al frente. Me doy cuenta de que es inútil insistir en lo contrario. Acaso los dos tengamos razón (Molloy 12).

Aquí se nos ofrece otra clave de la naturaleza de los recuerdos: su plurivalencia. En este libro los recuerdos no son ni objetivos, ni estáticos, en ocasiones se sobreponen unos a otros sin que la propia autora sepa cómo separarlos. La frase “acaso los dos tengamos razón” manifiesta esta elasticidad de la memoria. Así descubrimos que si la casa de Cortázar había sido tomada por nuevos inquilinos, la de Molloy es tomada por el recuerdo de otro sujeto, que ha incorporado la misma casa a un imaginario diferente.

“Casa tomada” abre esta obra de rememoraciones con un *homecoming* espacial y nos sitúa en un escenario movedido que varía según cómo y por quién sea visto, siguiendo una lógica onírica. No es casualidad que el título de la obra se haya tomado de un soneto de Luis de Góngora del año 1584 dedicado a un sueño². Pero la vuelta a casa no significa recobrar la identidad. El no-regreso acaba de empezar.

En el siguiente episodio, “Curas”, la narradora ordena los hechos que no entran en contradicción pero tampoco llegan a fijarse. Aparecen las primeras tensiones, esos “pequeños traumas” a los que se refería la autora:

Pero sobre todo recuerdo una vez que yo sola estaba enferma y vino Quintana que acababa de quedarse viudo. (...) Me dio la inyección (que no me dolió) y me dijo que estaba muy triste, y luego me dio la vuelta en la cama, y me bajó los calzones hasta los muslos, déjame que te vea querida, y me acarició diciéndome cómo te parecías a mi mujer, pobrecita y por un instante apoyó la cabeza sobre mi vientre y me besó, y vi de muy cerca su pelo engominado. Luego se levantó y se fue (Molloy 14).

Sobre la relación entre memoria y erotismo dice Molloy, en la citada

entrevista: “Me interesa mucho esa conexión y me interesa ver ese erotismo como algo natural, como algo que se mira con curiosidad, donde no hay una sensación de ultraje o de prohibición o de algo malo. Un erotismo libre, para nada culposos. Pero tampoco hay una mirada militante por las sexualidades...”. En el pasaje pareciera que el acercamiento de Quintana no se siente como agresión ni ultraje por la niña, aunque así lo determina la madre: “No sé dónde estaba mi madre esa tarde, tampoco recuerdo si le dije algo, pero si no, algo adiviné, porque Quintana no volvió a casa” (Molloy 14 y 15). La madre es la autoridad moral. Ella sí define cuándo se comete o no un abuso contra sus hijas. En la escena titulada “San Nicolás” del apartado **Viajes** se narra un suceso parecido donde la víctima es esta vez la hermana que ha sido manoseada por un monje que les hace de guía:

Tuve prácticamente que arrancarle la chica, decía mi madre cuando contaba el incidente, no te imaginás cómo la tocaba, era un escándalo. Sé que en ese momento no entendí la reacción de mi madre ni me pareció escandalosa la conducta del franciscano. Sé también que durante la visita me dio rabia que ella, mi hermana, fuera la preferida y no yo (Molloy 45).

En este fragmento se aprecia el desencuentro con la autoridad materna y resume una de las tensiones continuas e irresueltas que provoca la vuelta a la madre. La escena “Enfermedad” se inicia con una posible añoranza de la irresponsabilidad infantil sobre el propio cuerpo:

De chico, la responsabilidad de la enfermedad reposa en la madre: es ella quien dictamina que se está enfermo, previa consulta del termómetro. De chico se está enfermo pero no se sabe decir “estoy enfermo”. Tampoco de adulto, por lo menos ese es mi caso (Molloy 31).

La presencia de la madre ayudaría a la protagonista a verbalizar el estado de su propio cuerpo y hay una nostalgia de un momento perdido de la infancia. Sin embargo, esta misma escena termina en conflicto cuando uno de los juicios maternos ataca a la hija ya adulta. La cercanía de la madre es un arma de doble filo. La narradora piensa que está enferma, cuenta que ha tenido cáncer dos veces y recuerda una frase lapidadora de su madre refiriéndose a una vecina:

“Mira a la de Gómez, decía mi madre, de nuevo tan buenamoza, tan derecha, tan segura. Pero –agregaba solemnemente, como si hubiera practicado la frase muchas veces- el cáncer no perdona”. Mi madre, especialista en enumerar (y acaso gozar de) desgracias ajenas, adjudicándoles un leve valor moral (Molloy 33).

Resulta curioso que dentro de la contención a la que acostumbra Molloy se

permita un paréntesis tan duro como el que aquí aparece. Dentro de una lógica exclusivamente narrativa la acusación podría entenderse como una respuesta al ataque retrospectivo. Cuando llega la enfermedad la narradora recuerda esta frase de la madre como si llegara del pasado para acusarla. También se puede ver en el hecho de que el comentario aparezca entre paréntesis la necesidad de escribir incluso lo prescindible, la necesidad de esculpir la imagen de la madre para conseguir una imagen definida y diferente de la propia. Si antes se ponía de manifiesto la relación entre memoria y familia ahora sale a relucir el protagonismo de la madre, de las veintiseis escenas del libro la madre aparece en veinte de ellas ocupando un lugar central y conflictivo en la mayoría de los casos.

Dentro del apartado **Citas** encontramos el episodio “Gestos”:

Hace poco, sentada a la mesa, me sorprendí repitiendo un gesto de mi madre. Ya no recuerdo si estaba sola en la mesa o acompañada, la sorpresa fue tan grande que obliteró lo que me rodeaba, como una foto sobreexpuesta (Molloy 73).

La sorpresa se desvela más adelante cuando la autora se jacta de que “con toda deliberación” se había esforzado por no parecerse a su madre, intentando, en cambio, parecerse a su padre.

Ahora este gesto mínimo, inconsciente, que se inscribió en la memoria de mi cuerpo cuando observaba a mi madre desamparada, me señala lo contrario. Es como si citara a mi madre, la cita me inquieta porque no la puedo controlar (Molloy 72).

La inquietud proviene no del recuerdo sino de la posesión del cuerpo, como si la madre se encarnara ineluctablemente en las hijas llegado el momento. Primero se encarnó en la hermana: “Recuerdo que mi hermana, de adulta, empezó a hablar como mi madre, a citarla textualmente” (Molloy 72) y ahora en ella, que finalmente decide explicarse la extrañeza del fenómeno con humor e ironía:

Puedo verlo como una burla a mis intentos de imponer distancia con respecto a mi madre o como un oscuro homenaje. Elijo lo último: es, como hubiera dicho ella, más llevadero (Molloy 72).

La última de las escenas del apartado **Familia**, “Varia imaginación”, arranca tras la muerte de su padre, momento del que también proviene el gesto insidioso y pegadizo. Hay varios episodios que pertenecen a este intervalo de tiempo tal vez porque como explica Molloy, “antes no me fijaba en mi madre” (Molloy 73).

Muerto mi padre, mi madre se replegó más y más en un mundo suyo, hecho de

recuerdos, de conjeturas, invariablemente catastróficas. Poco sabía de mi vida, sólo la mísera porción que yo mezquinamente, le cedía para atajar sus preguntas. Ella lo suplía todo con imaginación y se preocupaba (Molloy 71).

Así empieza el episodio que da título a la obra entera y que, de alguna forma, también la contiene. La madre fabula sobre la vida de la hija imaginando aquello que no le es contado. En *Varia imaginación* la hija fabula sobre la madre, rellenando aquellos huecos que no llegó a preguntar en vida de la madre y que ahora sólo la especulación pueden dar forma. Molloy comienza la novela *El común olvido*, publicada un año antes que la obra que nos ocupa, con el regreso del protagonista a Buenos Aires con las cenizas de la madre para cumplir su última voluntad de arrojar sus cenizas al río. Una vez en la ciudad entra en contacto con parientes y amigos de la madre y comienza a investigar la biografía materna. Al final perderá las cenizas y los misterios de la madre seguirán velados, como si a fuerza de indagar en la vida de su madre llegara a perderla. Lo contrario que en *Varia imaginación* en donde a fuerza de ahondar en la memoria propia, la madre surge una y otra vez, como si sólo a través de uno mismo se pudiera acceder al otro, en este caso al primer otro: a la madre. Con “Varia imaginación” se cierra el apartado **Viaje** y se entra en **Citas** con “Ceremonias del Imperio” en donde se relatan los tés que daba la madre los sábados en la casa, esta vez sí con la presencia del padre, un nuevo trauma y otro misterio: la costumbre materna de preguntar a las visitas si quieren lavarse las manos y la humillación que experimenta la protagonista que obedece aunque no entienda.

Mi madre me decía preguntales si quieren lavarse las manos antes de irse, do you want to wash your hands. En general no entendían la alusión. En una ocasión una de ellas se rió mucho de mi sugerencia y me contestó que no, but do you think I should? Se rió el marido, también mi padre. Nunca más volví a hacer la pregunta (Molloy 69).

Aquí se evidencia la limitación del recuerdo. La pregunta que surge con obviedad contundente: ¿por qué preguntaba la madre a las visitas si querían lavarse las manos?, está fuera de lugar, y sin embargo, permanece también ahí, implícita, como si esa pregunta que en su momento no se hizo (o si se hizo no se nos narra) pesara más que cualquier otro elemento del cuadro.

La relación entre madre e hija está marcada por el idioma. Cuenta Molloy en el siguiente retazo, “Novela familiar”, que “el inmigrante y el hijo de inmigrante se piensan en términos de lengua, son su lengua” (Molloy 75). Sin embargo, en algún momento en ese pasado movedizo en donde se sitúan los relatos de infancia la identificación de la protagonista con la madre era tan fuerte que pensaba que aprendiendo ella francés remediaba la falta de unos abuelos, apenas esbozados, que habían le habían negado ese idioma a la madre. Cito de “Saber de madre”:

El francés ocupa en mi vida un lugar complejo, está cargado de pasiones. De chica quise aprenderlo porque a mi madre le había sido negado. Hija de franceses sus padres cambiaron de lengua al tercer hijo. Mi madre era la octava. En lugar de hablar francés con mi familia, mis abuelos pasaron al español, hablando francés sólo entre ellos. Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre tuviera dos lenguas. Ser monolingüe me parecía pobreza (Molloy 27).

En esta misma escena se pasa de identificar el francés con la madre a identificarlo con el primer enamoramiento: Madame X, la profesora. En este elegante relato se pone de manifiesto la complicidad entre madre e hija:

Esa noche dormí mal, lloré. Me sorprendió mi madre, a quien solo le dije que estaba triste porque no me había despedido como correspondía de Madame X. Al día siguiente mi madre apareció con un par de juguetes. Son para los chicos, me dijo, llévaselos, decíle que ayer te los olvidaste. Así podés darle a Madame X el beso que no le diste (Molloy 29).

He procurado esquivar la lectura psicoanalítica, sin embargo, llegado este momento, mencionaré el trabajo de Sabina Spielrein, para quien “las primeras expresiones verbales del infante en el acto de succión, su primera actividad voluntaria” (Bordelois 89), la primera palabra vendría a invocar la presencia de la madre y de ahí, propone Ivonne Borelois, nace la palabra amor:

El acontecer del amor se centra fundamentalmente, desde el punto de vista del racimo de raíces indoeuropeas del que disponemos, en la relación recíproca de madre y criatura, y sólo por traslación se expande hacia las zonas del abrazo de la pareja humana. En otras palabras, el lenguaje sabe que las madres no pueden divorciarse de sus hijos ni los hijos de sus madres, y por eso prefiere denominar amor a esta relación verdaderamente indisoluble (Bordelois 86).

La indisolubilidad de la relación amorosa madre-hija justifica la recurrencia de la madre en la memoria de la autora. Con valentía y elegancia, Molloy se ha adentrado en el “love’s bitter mystery” (Joyce 9), como la madre de Stephan Dedalus acertó a definir en su lecho de muerte, o acaso así lo recordaba su hijo.

El último apartado del libro lleva por título: **Disrupción**, que remite a la generación de un desorden; a la ruptura de una continuidad o del “orden cotidiano”. La última serie de disrupciones nos van acercando al momento presente. La narración, que siempre se había mostrado abierta pero que no dejaba de mantener ciertas pretensiones de credibilidad, admite ya en este apartado el uso de la ficción por parte de la autora. “Ruin” termina con las siguientes palabras: “He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora lo presente” (Molloy 97).

En el siguiente relato “Claire de lune” se mezclan dos imágenes que pertenecen a dos reinos en principio diferenciados, que se disuelven en la memoria: el de la imaginación y el de la experiencia:

Yo nunca había visto bailar vacas a la luz de la luna. Pero tampoco había visto nunca a una mujer muerta en la pantalla de televisión en el día de su entierro. Me persiguen, nítidas, esas dos imágenes: una vista, la otra imaginada, las dos inolvidables para siempre juntas (Molloy 101).

La puntilla llega al final, con “Atmosféricas”, relato enmarcado tras el atentado del 11 de septiembre en Nueva York, la narradora se vuelve cada vez menos fiable y más misteriosa, como si se dejara arrastrar por el propio universo liminal de la memoria que no puede clasificarse ni como experiencia ni como imaginación sino como ambas cosas y a la vez otra muy distinta. En un artículo reciente Sylvia Molloy explicaba cómo vivió el once de septiembre de esta manera: “Trauma makes you want to go home, to whatever home you fabricate for the occasion, and my fabrication then happened to be Buenos Aires, a Buenos Aires that won’t leave me. It’s a way of going back” (Molloy 2007 357) Las últimas frases de *Varia imaginación* tienen un poder que inquieta y desarma al lector: “Estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me he ido. Está refrescando, mejor que entre” (Molloy 101). La confusión de espacios remite a la confusión de verbos de desplazamiento que veíamos al principio, no se puede regresar a Buenos Aires si nunca se ha salido, pero no es verdad que no se haya ido. Las últimas palabras nos traen un enigma irresoluble: “mejor que entre”, que entre ¿adónde?

NOTAS

1 Tomo prestada la palabra de Ariel Schettini que definió así los episodios en que se divide *Varia imaginación*.

2 *Varia imaginación* que, en mil intentos, /a pesar gastas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño, / alimentando vanos pensamientos, / pues traes los espíritus atentos / sólo a representarme el grave ceño /del rostro dulcemente zahareño / (gloriosa suspensión de mis tormentos), el sueño (autor de representaciones), / en su teatro, sobre el viento armado, / sombras suele vestir de bulto bello. / Síguele; mostraráte el rostro amado, / y engañarán un rato tus pasiones / dos bienes, que serán dormir y vello.

OBRAS CITADAS

Bordelois, Ivonne. *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

Boym, Svetlana. *Future of nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.

Joyce, James. *Ulysses*, Virginia: Orchises Press, 1998.

Molloy, Sylvia. "Afterword: The Buenos Aires Affair", *PMLA*, Volume 122, Number 1, January 2007: 352–356. Print.

Molloy, Sylvia. *El común olvido*, Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2002.

Molloy, Sylvia. *Varia imaginación*, Rosario: Beatriz Bitervo, 2003.

Molloy, Sylvia y Schettini, Ariel. "Saldos y retazos", *Página 12*, 17 de agosto de 2003. Web. 5 de mayo de 2012.

Proust, Marcel, *Contra Sainte-Beuve*, Barcelona: Tusquets, 2005.