

**NÚMERO
ESPECIAL**

Todo sobre Molloy

LA CITA ROBADA O LOS LABERINTOS DE LA MEMORIA DE MOLLOY

Adriana Amante

Universidad de Buenos Aires – New York University

*Adriana Amante es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesora de literatura argentina del siglo XIX en esa universidad y en la New York University en Buenos Aires. También es investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA y directora académica de la Escuela Superior de Creativos Publicitarios. Ha recibido becas del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Camões y la Universidad de Buenos Aires, y ha sido investigadora visitante en la New York University, en la University of London y en la Universidade Nova de Lisboa. Ha publicado numerosos artículos y ensayos en diversas revistas especializadas, ha editado textos de autores clásicos argentinos y ha traducido obras de Machado de Assis y de Fernando Pessoa. Integra el consejo de dirección de la revista Las Ranas. Es autora (junto con Florencia Garramuño) de la compilación Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña (2000) y de Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas (2010).
Contacto: aa71@nyu.edu*

A David Oubiña

No puede describir su propia voz, no puede oírse, solo oye las palabras que anota. Ve el gráfico de una voz —la suya—, ve la arquitectura que va estableciendo, siente el placer físico que le proporciona la palabra por un momento justa, luego reemplazable, pero ignora el tono. Lo imagina grave, acaso sea distinto; cuando alguien le dijo, no hace mucho, que le gustaba su voz y que había escrito algo sobre ella, pensó que querría leerlo para oírse.

Sylvia Molloy, *En breve cárcel*

Ella se venga por el monólogo.
Simone de Beauvoir citando a Flaubert en “Monólogo”

La cautivante lectura

“Not surprisingly, Borges provides us with a beginning”, reza la apertura del primer capítulo de *At Face Value*, el libro que Sylvia Molloy publica en 1991 originalmente en inglés sobre las formas de la autobiografía en la literatura latinoamericana. Y si digo “reza”, quiero aclarar que no es que quiera echar mano de la manera convencional de aludir a una enunciación —cosa que voluntariamente preferiría evitar— para decir lo que Molloy hace al decir esa frase, sino que ante todo estoy proyectando lo que *yo* hago con ese texto de Molloy.

Acto religioso, cívico o militante, lo cierto es que, como un ritual de iniciación (para introducirlos en la escritura crítica, o en la poética de Molloy, o en la literatura de Borges, o en la de Sarmiento), pido en mis clases que algún o alguna estudiante que hable bien inglés lea la primera página y media, por lo menos hasta la confesión de lo evidente:

If I have gone into this story at length it is not solely for the pleasure of repeating (and thus translating for my own means) a particularly haunting, near-perfect story. Perhaps better than others, this story by Borges exemplifies what his whole work stands for: *a mise en texte* of the scene of reading in Spanish America, and concomitantly, of a narrative practice.¹

Molloy encuentra en “El evangelio según Marcos” la cifra (y lo digo a propósito con esa palabra borgeana) del abordaje crítico que hace con ese gesto discursivo, que es a la vez una cita, una reversión sin dejar de ser una transcripción y, obviamente, una traducción. Así, es Borges, que no será —y eso quiero resaltarlo— la materia del libro, el que le ofrece la escena clave de lectura y de su *puesta en texto*, y a partir de allí Molloy

¹ Sylvia Molloy, *At face value. Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 16.

se detendrá entonces en las interpretaciones desviadas, las falsas o erradas atribuciones, los malentendidos, las citas erróneas, las distorsiones creativas – mortales o no– de la literatura latinoamericana, empezando por Sarmiento.²

En el modo en que Molloy vuelve a contar ese relato están su interpretación y su análisis; y más que nada en las intromisiones de su yo (cosa que claramente también aprendió de o con Borges), diseminadas en la sutileza de una forma adverbial o en la puesta en duda de alguna aserción: *not surprisingly, for all its suddenness, thinking (quoting?)*. Molloy tiene (¿comete?) la osadía de extenderse bella y morosamente para contar sin que podamos saber de antemano adónde quiere llegar ni cuándo va a terminar; pero sin duda el gesto más temerario está en volver a contar a Borges. Pone en acción la pulsión de narrar (un cuento, una escena, un episodio, una anécdota, un incidente) y obtiene entonces la cifra que le permite la develación de algún sistema.

Así se despliega la escritura crítica de Sylvia Molloy; en una articulación perfecta entre la ficción –la que se lee, la que se vuelve a contar, la que se escribe– y la indagación: no un discurso de certezas, sino un sendero de derivas. Molloy, como crítica, nunca es previsible. Porque tampoco como lectora lo es. Siempre detecta lo irreductible, eso que está acallado o desplazado, el detalle desdeñado, lo que parece no tener sentido: la barra de azufre en el cajón de un escritorio en Borges; la escena *queer* en Sarmiento que solo ella es capaz de recuperar, más que por lo que él dice, por lo que calla; la flor en el ojal del pecho que se extiende sobre una mesa de disección en el Boris de Eduardo Wilde; el nodo homosexual de la poética de Pizarnik en *Hilda la polígrafa*. Se detiene en lo nimio o lo furtivo para entender el todo. No creo necesario informarlo pero sí recordarlo: no entra por los lugares trillados ni del género ni de la autobiografía. Entra con la fruición de una lectora curiosa –con fascinación escópica siempre, con mordaz aunque simpática malicia– a las obsesiones de los otros, a las zonas menos visibles de los otros, pero también a las construcciones más inadvertidamente evidentes de los otros.³

Octubre de 1996. Estoy haciendo el curso de doctorado de Sylvia Molloy sobre literatura y género en New York University desde septiembre. Llegan los padres de David de visita y vamos en auto a Boston, para ver el *indian summer*, cuando las hojas estaban en su *pick*. En el camino, cuento el arrobamiento que me había producido Sylvia leyendo fragmentos de lo que estudiábamos (*Borderland*, Augusto

² Es fundamental no olvidar nunca que ese efecto se da plenamente sobre todo en la versión original en inglés, casi una contrapartida de la acción del aquiescente Baltasar Espinosa, que les traduce a los Gutre de la Biblia en inglés, reactivando lo aprendido de lengua y oratoria en el colegio de Ramos Mejía.

³ Me encanta ver cómo muchos procedimientos del ensayo crítico pueden entrar a su ficción; pero lo que verdaderamente me maravilla es en el modo en que los procedimientos de la ficción entran en su ejercicio de la crítica. No pasa en cualquier caso: se da en Piglia, se da en Pauls, se da en Molloy (cf. Adriana Amante, “Notas sobre Piglia [o la experiencia personal de un estilo]”, en Adriana Rodríguez Pérsico [org.], *Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia*, dossier en *Revista Landa*, publicação do Núcleo Onetti – Núcleo de Estudos Literários Latino-americanos, da Universidade Federal de Santa Catarina, volume 5 n.º 2, 2017).

D'Halmar, *El jardín de al lado*, Demira Agustini, *De sobremesa*, *La vorágine*, la tintineante calma con que los analizaba, la articulación diáfana y la modulación que mantenía en equilibrio la emoción, la intensidad pareja y la duración bien distribuida, el tempo calmo de su dicción, el timbre delicadamente grave de su voz. No lo dije así, seguramente, pero lo dije de tal modo que, cuando terminé la exposición de lo que me había impactado, mi suegra, que había entendido perfectamente bien lo que yo estaba intentando explicar, lo remató sin ambages: "¡Te enamoraste!".

La arquitectura de la voz

AA: Pocos escritores hay que, como vos, muestren tanta articulación entre lo que escriben y lo que hablan: tu escritura tiene el tono, el ritmo, la cadencia y cierta morosidad (que no es lentitud) de tu voz. ¿Tenés registro de eso?

SM: No conscientemente. No lo percibo. Lo que se me ocurre es que al vivir en un país que no habla castellano como primera lengua, mi castellano se ha vuelto más... no sé: "literario" es la palabra. Pero hablo con mi escritura. Mi escritura es un acto de interlocución.

.....

Me acuerdo de algo que me pasó hace muchos años. Pasé por un período en el que no podía hablar en público. Era una fobia que me paralizaba. No podía hablar: me empezaba a temblar la voz hasta que se me iba. O sea que no podía dar conferencias, no podía dar clase: no podía hacer nada. Y me acuerdo que estaba en terapia y que el analista me dijo: "Divida; separe las cosas entre lo que se dice y la *performance* de lo que se dice, y olvídense de la performance. Piense en el texto suyo, en el que va a leer, y trate de hablar *a través* del texto, en lugar de hablar *el* texto; es decir: *pasar* por el texto". No sé qué sentido tenía; pero lo intenté, porque estaba muy desesperada, y funcionó.

Es reconocible el ductus de la escritura de Molloy. El ductus de su literatura, podría decir, para incluir allí no solo el sonido (cómo lee Molloy: la altura, el tono de su voz) y la grafía (cómo es la letra de Molloy: su trazo), sino también el *stylo* (cómo inscribe Molloy, cómo enuncia Molloy: su impronta). El ductus de su literatura tiene un eje claro, erguido sin soberbia, íntegro sin severidad, diestro sin rigidez (lo digo y me entranpo en una paradoja, dado que Molloy es zurda). Es ajustado, acertado, equilibrado. Es emotivo sin estridencias, es fluido sin aceleración, es moroso sin lentitud; se planta sin imponer, sugiere sin desleer, abunda sin sobrecargar, diseña sin clausurar. Como su caligrafía: más cerca del aplomo perspicuo de una escritura sentada que de la premura que se inclina en la letra cursiva. Cada palabra tiene su peso específico: *porfía*, *traste*, *rellano*, *che*, *importantemente*.

Como puede convalidarse en “Homenaje” –de *Varia imaginación*–, el proyecto estético-literario de Molloy se enciende a partir de la memoria de las palabras oídas en el pasado (que no es solo la infancia); una memoria que apunta, como quien acopia con calma, sin arrebatarse, sonidos, órdenes y desórdenes, y algunas bonitas palabras:

Mi entrenamiento para retomar soltura con un inglés escrito –soltura y dominio– no fue emular a autoridades sino practicar el *bric-à-brac*: anotaba en papelitos palabras, expresiones, cláusulas adverbiales (por lo general adversativas) que me gustaban y que quería usar: *notwithstanding*, *hitherto*, *despite*, *conversely*. Un poco como quien plagia: o, más precisamente, como alguien que espía una performance y luego la reproduce.⁴

El *bric-à-brac*, que es tan Molloy. Porque arma repertorios de palabras o expresiones a veces en desuso, como congeladas en el tiempo, extrañadas en el vaivén al que las someten el castellano, el inglés o el francés, las tres lenguas que domina. Arma tanto colecciones de palabras como de gestos o de objetos, como quien rescata en el mercado de pulgas cosas ajenas para hacerlas propias, o como quien lleva allí *eidola* o fetiches propios para volverlos de otro (quizás, incluso, para devolverlos): la tetera para el culto inglés de una madre de ascendencia francesa, los tonos lapidarios de Victoria O., la estatuita andina de llamitas que copulan y el librito negro de Schopenhauer sobre la mesa de luz, los alfajores Havanna para ML., la lanzadera de Paula Albarracín, los mohínes de Puig. Son las *petits riens*, las *bêtises* (todas estas expresiones, claro, son las suyas) que tanto movilizan su crítica como su ficción. Esas fruslerías que tanto le gustan, esas cositas sin importancia que ella ilumina para volver a ponerlas en valor componen, junto con los recuerdos menos palpables, el nudo del funcionamiento de la memoria en su literatura: todo eso, esa heteróclita colección de cositas de nada (y acá entran también los versos sueltos, las escenas literarias o cinematográficas, alguna enunciación borgeana y el *nonsense* que se puede hablar gozosamente con las gallinas, los perros o los gatos, “frases inanes, pedacitos de parlamentos semiolvidados, frases absurdas derivadas de lugares comunes que me han quedado en la memoria, o de canciones que recuerdo vagamente, o de palabras que mi hermana y yo inventábamos de chicas”⁵). Son aquello que “no me deja”, convirtiendo en ocasiones a la que narra en una Funes disgustada o pesarosa, que se las arregla de todas formas para asimilar esas menudencias a “aquellos objetos de ‘Tlön’, convocados y disueltos en un momento según las necesidades poéticas”.⁶ Quizá en ese modo del *souvenir* inevitable anide la verdadera densidad de su memoria, compuesta por lo que se selecciona, se organiza, se reordena cada vez que se tiene que “levantar la casa”, pero que resulta imposible desechar (a mí me atrae más lo

⁴ Sylvia Molloy, “La lección de escritura”, en *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2016, p. 75.

⁵ Sylvia Molloy, “Ecolalias”, en *Vivir entre lenguas*, p. 28.

⁶ Sylvia Molloy, “Traducir a Borges”, en Rafael Olea Franco (editor), *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México, El Colegio de México, 1999 p. 279.

doméstico que lo íntimo en la escritura de Molloy), lo que se vuelve insistente como una ecolalia incontrolable: “Ya no hay casa, no hay antes, solo cámara de ecos”.⁷

Abril de 1997. Casi final de nuestra temporada en NY. Me desvelaba conocer Vassar College, donde había estudiado Elizabeth Bishop, a quien había descubierto una noche ventosa en la Bobst Library. Molloy estuvo dispuesta a conducirnos, a David y a mí, Hudson arriba hasta ese pueblo un tanto fantasmal en el que ella también había pasado algunos años. Una parada para almorzar nos enfrascó en los primeros manuscritos de *El común olvido*. Después vendrían los otros libros y, más que la amistad, la familiaridad definitiva; y en los dos planos, el despliegue absoluto de la domesticidad de Molloy. No lo íntimo, no lo privado: lo doméstico, que tienen su centro en las casas (Olivos, Long Island, Chelsea, Scalabrini Ortiz), habitadas por perros, gatos, gallinas, libros que se apilan, *bric-à-brac* y souvenirs de unos o de otros descubiertos en San Telmo o en los *malls* de Southold.

La escritora como copista

“Con timidez Vera le acaricia el pelo, ella roza torpemente los dedos de Vera y al querer acariciarle a su vez la cabeza ve que las raíces están completamente blancas”. Ecolalia transformada (transmutada) de la escena del reencuentro en que Fréderick percibe el cabello encanecido de su amada Madame Arnoux, en *La educación sentimental* de Flaubert, Molloy hace lo que hace siempre: reescribe como quien hace reverberar.⁸ La escena es una cita. No se asienta en el literal traslado de las mismas palabras de un texto a otro, sino en el encuentro no fortuito entre lo propio y lo ajeno. Y si bien no necesariamente enloquece, la cita siempre enajena. Se toma lo que se lee, y se lo reescribe para poder releerlo, pero transformado: ha sido –repito– enajenado. Tanto, que a veces hasta no se lo reconoce. Paradoja de una escritura especular, que sabe del juego incantatorio del reflejo, como *La condesa sangrienta*: “Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada”, dice Alejandra Pizarnik, como bien lo sabe Molloy.⁹ En Molloy, leer o releer también es una acción refleja, pero refleja como se dice de un verbo: (re)leer es (re)leerse. La cita es ir al encuentro del otro en el afán de encontrarse a una misma. Faltar a una cita, entonces, ¿será un atentado moral a la escritura? ¿Una forma del delito amoroso de la literatura? ¿O un des-cuidado de sí? La cita (de esa escena de *La educación sentimental*) es también una forma amorosa de la venganza.¹⁰ La cita como ecolalia –ya de un texto, ya de una escena– es habitualmente impúdica en Molloy (como el discurso de

⁷ Sylvia Molloy, “Levantarse la casa”, en *Varia imaginación*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2003, pp. 83-85; y *Desarticulaciones*, Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010, p. 73, respectivamente.

⁸ Digo “Molloy” –es hora de aclararlo– como quien dice “Borges”, esa entidad que es y no es la escritora, y acciona sobre todo como una función de su discurso.

⁹ Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta*, en *Obras completas. Poesía & prosa*, Buenos Aires: Corregidor, p. 384.

¹⁰ Cf. Sylvia Molloy, “Citas de la memoria”, en *Citas de lectura*, Buenos Aires: Ampersand, 2017.

ML. en *Desarticulaciones*, y como el discurso de Molloy en alguna parte de *Desarticulaciones*), porque le hace contar "lo que no quisiera que nadie escuchara" ya que "creerían que estoy perdiendo la razón".¹¹

AA: Aunque aparente no serlo, *El común olvido* es, si no el único, probablemente sí el libro de citas (literarias y de voces) de Molloy. Por un lado, es el libro de citas textuales, desviadas, que explotan en contextos totalmente desgajados de la razón, de la explicación, del fundamento. Y, al mismo tiempo, es un libro donde todas las citas y todos los encuentros que se dan, si bien nunca son deseados, van volviéndose de todos modos ineludibles. Daniel trata de evitarlos, pero siempre cae en esos encuentros y citas, a veces por azar y otras veces por tonto.

SM: Lo que más me interesó, el primer motor de escritura fue no tanto citar un texto escrito como citar cierta entonación, una cierta manera de hablar. Hay un personaje que, si se quiere, es una especie de personaje archivo: Samuel Valverde, que habla de una manera muy marcada, y que remite sin duda a José Bianco. Yo quería capturar la particularidad de esa dicción de Bianco, quería capturar las anécdotas de Bianco. Capturé una voz. No se trata de un trabajo de recuperación histórica ni mucho menos: lo que quería era usar esas citas para contar otra historia, para contar *mi* historia, para apropiármelas.

AA: Otra cita inevitable: "En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino (Borges)."¹²

GS: ¿La cita sería una forma en la que quien escribe, en lugar de ser hablado por ese intertexto o por ese conjunto de conversaciones que de alguna manera son la tradición, puede tomar la iniciativa y gobernar esa intertextualidad?

SM: Yo empecé a escribir a través de citas, porque anotaba citas, que es una manera de quedarme en literatura; es decir, de citar dentro del texto. Cuando escribía *En breve cárcel*, me acordaba de relatos de Silvina Ocampo y metía cosas; es decir: pasaba de mi texto al de Silvina. Y a veces era un detalle, una cosita mínima: un adjetivo, o un adverbio (porque los adjetivos no me gustan, pero lo adverbios, sí).

La transcripción es el extremo de la cita, el deseo de escribir un texto que ya está escrito antes (el que lees o el que escribís, "que a veces puede ser el mismo", me agrega Sylvia). No es extraño que a Molloy le haya encantado "El evangelio según Marcos", el texto de la repetición –entre lenguas– de la crucifixión de Cristo, en el relato pregnante que Baltasar Espinosa les ofrece cada noche a los Gutre (el padre,

¹¹ Sylvia Molloy, "Ecolalias", *Vivir entre lenguas*, p. 28.

¹² Jorge Luis Borges, "La poesía gauchesca", en *Discusión*, 1932, en *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, p. 181.

el hijo... y la muchacha de incierta filiación). Esa historia de extrema literalidad, que la escritora misma repite, traslada, transcribe en su “particurlaly haunting, near-perfect story” lectura. Ella misma juega al filo, como Espinosa: a veces empieza en el idioma que no va a ser aquel en el que tiene que escribir para que eso dispare y produzca una especie de copia en la traducción, como para poder alcanzar la literalidad de su escritura. Para alcanzar la literalidad; esto es: para encontrar las condiciones de posibilidad de la letra, de su escritura. Así, para estar en condiciones de ejercerla, Molloy prefiere instalar su escritura en un estado provisorio:

en cada nueva copia de este texto propone geografías vagas, una latitud frígida aceptable, un invento nevado que no la convence, que tacha. Querría no nombrar, por coquetería, con desenfado. Sabe que nombrar es un rito, ni más ni menos importante que la inscripción de una frase trivial. Pero también sabe que los nombres, las iniciales que había escrito en una primera versión, han sido sustituidos; la máscara del nombre que recuerda, del nombre con que dijo, con que creyó que decía, ha sido reemplazada por otra, más satisfactoria porque más lejana. Se pregunta por qué disimula nombres literalmente insignificantes cuando pretende transcribir, con saña, una realidad vivida.¹³

Ese texto aparentemente definitivo deja ver el espesor de manuscritos que se copian; y es en el traslado que se produce la metamorfosis, la alteración que lleva de la experiencia real (que existe, sí, cómo no) al modo en que se la configura en las ficciones. Al fin y al cabo se trata de seguir creando, como en la infancia, unas “ficciones controlables”.¹⁴ Es en *En breve cárcel* donde se nota más el calibre de esta escritura que se ejercita (como quien de ese modo se *realiza*) en las acciones de copiar y de transcribir.

Copiar y transcribir implican, también, tachar, o sustituir (se tacha para sustituir, más que para eliminar; y se tacha para mostrar, más que lo tachado, el acto de tachar). En *En breve cárcel*, hay nombres que, aunque se tachen, quedan igual en evidencia; o, ~~peor~~ mejor: al dejar en evidencia la tachadura, se alienta la búsqueda de las evidencias. También se da en *Desarticulaciones*: ML., E., H., X., V., L., A., N., iniciales de nombres que no quieren *articularse*. Pero si el nombre completo se oblitera, como otra forma de la tachadura, antes que no dejarlo ver lo que se consigue es el deseo de adivinarlo. (No muy distinto funcionan el “amigo” o los “amigos” que actúan como *partners* circunstanciales o discursivos para que el relato, el recuerdo, la circunstancia se desarrollen).

Los nombres, como las citas robadas, se distorsionan pero no se eliminan; quedan *sous rature* en la escritura, como las pruebas de un crimen o como un atrevimiento. A Molloy no le disgustan el equívoco, el *lapsus* o la enmienda. No digo

¹³ Sylvia Molloy, *En breve cárcel*, Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 19.

¹⁴ Sylvia Molloy, *En breve cárcel*, p. 20. Hay allí un dejo/eco (probablemente involuntario), de la “ficción calculada” de José Mármol en *Amalia*.

que siempre necesariamente los exhiba, pero es claro que los aprovecha. Como el narrador de “Historia del guerrero y de la cautiva” cuando busca en los palacios de su memoria ese recuerdo esquivo pero insistente que le provoca la historia del bárbaro iluminado y –después de algún fugaz desvío por la China que, en vez de suprimir, deja al descubierto– llega a la historia que le oyó alguna vez a su abuela inglesa.

Enero o febrero de 1997: Spring semester en NYU. David y yo tenemos una cita con Molloy. Ella ha ideado un *Guided individual reading* para nosotros dos. La listita de textos que convinimos (-imos?) en leer es corta, contundente. *On longing*, de Susan Stewart, fue de esos libros el más precioso don –o *souvenir*– que nos legó. Nos recuerdo sentados frente a su amplio escritorio, en la oficina luminosa que daba al corner de 19 University Place con East 8th Street. A nuestra izquierda recuerdo particularmente la cantidad de ejemplares de tapas azules de la primera edición de *At Face Value*, y recuerdo (creo) un dibujo firmado por Silvina Ocampo. Cada miércoles, esperábamos que Sylvia llegara a nuestra cita sentados en el sillón de la antesala del Departamento de Español y Portugués. Los otros estudiantes graduados nos burlaban: “Ah, es cierto que hoy tienen terapia de pareja”. Y sí.

La educación sentimental de Molloy

En un puñado de textos hay una escena condensadora que pertenece a la experiencia vital de Molloy, pero que ella, en vez de usarla como forma de la vanidad para el despliegue de un yo, la selecciona, la cuenta (o la imposta) porque encuentra allí la cifra de una obra literaria, la del escritor o escritora de los que se hablará: Enrique Pezzoni, Manuel Puig, José Bianco, Norah Lange, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, y Victoria (si no continuamente evidente, siempre agazapada). De publicarlo como serie o unidad, ese libro sería la *Educación sentimental* de la escritura de Sylvia Molloy. ¿O de la escritora Sylvia Molloy?

Siempre hay una escena autobiográfica: un recuerdo, un episodio, una anécdota. En “Traducir a Borges” son arriba de tres. Molloy ensayó varias versiones de este texto (ya lo he dicho: ella también se transcribe, ~~copi~~ probándose a sí misma). La más completa –y la más fascinante– de las versiones es la publicada en México en 1999, como no dejo de recordarle.¹⁵ Todas, no obstante, conservan este *incipit* deslumbrante:

¹⁵ Hay una versión que lleva el título de “Pensar a Borges”; que reaparece parcialmente como “Borges, *encore*”, en *Citas de lectura*. La que yo prefiero (inexorablemente) es “Traducir a Borges”, la incluida en *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, que mencioné en la nota al pie número 6. Aunque la literatura de Molloy no sea esencialmente narrativa (aun cuando *En breve cárcel* y *El común olvido* cuenten una historia), siempre hay episodios, escenas, situaciones (anécdóticas o no) que se cuentan. Pero lo que sobre todo hay en la literatura de Molloy (y ya no me refiero o no me circunscribo solamente a su ficción) son historias que se cuentan una y otra vez. Que se han leído y vuelven a contarse (en rigor, como ella dice de Borges, a *referirse*, en ese “relevo narrativo” que ella le señala

La última vez que vi a Borges le dije que había traducido ‘La encrucijada de Berkeley’ con el título de ‘Berkeley’s Quandary’. Le gustó. Le gustó mucho. Me dijo, con su natural gentileza, que sonaba mejor en inglés que en español. También me dijo lo mucho que le gustaban ciertas palabras inglesas (palabras de veras inglesas, decía, no derivadas del latín), palabras que empezaban con *qu*: *quill*, *queasy*, *quake*, *qualm*, *quagmire* (esta en especial le gustaba). Mientras escuchaba cómo las decía, más bien entonaba, como quien declama, tuve la impresión de que todas –*pluma*, *desasosegado*, *temblor*, *duda*, *atolladero*– de algún modo aludían a su obra.¹⁶

Me gusta confirmar que Molloy es una impostora. Ella lo admite, ella lo exhibe: combina la firmeza de la impostación de una voz con la certera expropiación de lo ajeno, que es otra forma del engaño. No importan (no *me* importan) las palabras que Borges en efecto haya dicho. Sospecho (y hasta deseo, incluso) que no necesariamente han sido justo esas (o justo *todas* esas), y que Molloy –como decía Piglia de Borges: con esa astucia para falsificar que hemos convenido en llamar su estilo– las ha forzado e incluso inventado.

Efecto *afterthought*. Tomo esa palabra de un título de Molloy para pensar el modo en que procesa los episodios o anécdotas que le ocurrieron a ella o a otros (o a ella con otros), manipulados por su crítica o su ficción. Su escritura ensayística o ficcional, entonces, se me presenta como un rescate diferido. Es en ese *delay* entre lo que vive y lo que escribe que opera su escritura. La dilación no es tanto una operación temporal como un artificio estético.

Gracias a Molloy, (re)tenemos imágenes de algunos escritores que se habrían perdido, o que no existirían, porque puede que sean, no digo inventos *ex nihilo*, pero sí imágenes apócrifas que deleitan a un espíritu escópico como el suyo, que hurga en las poses de los otros para hallar no tanto su rostro como su propia voz. La memoria selectiva de Molloy –y digo *selectiva*, no porque no sea capaz de recordarlo todo (lamenta ser un poco Funes cuando, tullida en parte como él por la fractura de una pierna, está condenada a la inmovilidad y a la “insistencia molesta” del recuerdo), sino porque se solaza en seleccionar lo que debe ser recordado– es la contraparte de la memoria ciega de la desarticulada ML. Las vidas de los otros son, más que un material narrable, un juego de variaciones de la escritura propia.

como característico): Molloy contando “*Wakefield*” de Hawthorne, o “El muerto” y “El cautivo”, de Borges (en “Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta”, *Caracol* 10, Universidade de São Paulo, 2005), y –como ya mencioné– “El evangelio según Marcos”. En su obra ensayística, también vuelve a contar lo que ya ha contado, lo que ya ha escrito (su propia “Casa tomada”, de *Varia imaginación*, reaparece en “Dislocación e intemperie”; o la anécdota sobre el título mal leído/malinterpretado de *En breve cárcel* con Silvina Ocampo en “Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo”, en Nora Domínguez y Adriana Mancini, *La ronda y el antifaz*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA, 2009 y en *Citas de lectura*).

¹⁶ Sylvia Molloy, “Traducir a Borges”, p. 273. Molloy empieza el texto como la traductora (que es), desarrolla la mayor parte del argumento como la crítica (que es), y termina enunciando como la escritora (que es), siempre que nos tomemos la licencia de pensar que esas tres condiciones cualidades pudieran concebirse en su escritura separadamente.

SM: A pesar de haber escrito sobre autobiografía, no me interesa la autobiografía en sí. No me interesa escribir *mi* autobiografía. Me interesa leer autobiografías ajenas para ver el enorme trabajo de ficción que hay en toda autobiografía, que es la composición de un personaje y aquello que André Gide llamaba “el ser facticio preferido”. No ficticio: *facticio*. El ser *construido* preferido.¹⁷ Y me interesa ver cómo funcionan las autobiografías como técnica narrativa. Y en cuanto a lo que se refiere a mi propia autobiografía, me resulta más ¿cómodo? usar el material autobiográfico mío. Lo he dicho más de una vez: no sé inventar, o no puedo inventar *ab ovo*. Necesito un punto de partida para inventar y ese punto de partida me lo dan los recuerdos, o sea que a partir de ese pasado mío armo una ficción.

Molloy toma, saquea, usa, transcribe, cita las autobiografías de otros tanto como las propias. Los textos que surgen de historias, anécdotas o núcleos de sentido autobiográficos o familiares, se completan con núcleos familiares de escritores que lee: Hudson, Steiner, Canetti, Supervielle. Son también historias de familias urdidas por la lengua, que ingresan a la vez al universo familiar de la escritora.

Desde su primer libro, *En breve cárcel*, Molloy escribe en tercera lo que piensa y elabora en primera persona. A partir de ahí, se las ingenia para ejercitar su reverso: hacer pasar la primera persona como si fueran cosas que le pasan a otra. *Je est une autre*, incluso en los textos que seguirían, construidos como breves iluminaciones, donde también podrá decir a los otros como yo. Quizás ahí esté la clave del sistema. No es otra cosa que una *distorsión* (usa la misma palabra para hablar del *misreading* de Sarmiento en *At Face Value*, como de la creación en “Dislocación e intemperie”). Así articula (y desarticula) la relación entre autobiografía y ficción. Es en el delicado equilibrio (diestro, sutil y no autocentrado) entre las dos ¿instancias? que se asientan sus *ficciones de la autobiografía*:

una vez me preguntaron en una entrevista acerca de la ‘crueldad’ de contar episodios de vidas ajenas. Considero que contar vidas de otros fuera de contexto no es necesariamente más ‘cruel’ que el citar un texto escrito por otro en el texto propio.¹⁸

La vida de los otros, como una forma de la autobiografía. Autobiografías, punto. No importa de quién.

¹⁷ En “Otro Sarmiento” (de *Citas de lectura*, p. 61), Molloy piensa esa categoría de Gide en relación con Sarmiento.

¹⁸ Sylvia Molloy, “Ficciones de la autobiografía”, *Revista Vuelta*, Año XXI, número 253 México, diciembre 1997.

El calco de la madre

Recurso a una inolvidable imagen que tengo de Norah Lange, la imagen que surge inevitablemente cuando pienso en ella. Corren los años cincuenta. Adolescente, estoy con mi madre en la esquina de Suipacha y Paraguay, cuando vemos cruzar la calle a una mujer, intensamente pelirroja, vestida toda de negro. Lleva grandes anteojos de sol y empuña juguetonamente, como un dandy su bastón, un delgadísimo paraguas negro. ‘Ahí va Norah Lange’, dice mi madre que la conocía porque era amiga de sus hermanas. Y agrega, con tono de desaprobación (y acaso de envidia) semejante al que usaba cuando hablaba de Chichina o Haydée, pero esta vez exacerbado, como si Norah llevara al límite la rareza de las Lange: ‘Es una extravagante’. Y enseguida, en aparente contradicción, me dice: ‘Mirala bien’. Yo seguí su consejo, acaso profiláctico, acaso envidioso; miré, sin saber bien por qué, hasta que la perdí de vista. Podría haber dicho, como la narradora de *El cuarto de vidrio*: ‘Después, solo necesité seguir mirando’. Años más tarde descubriría que el mirar es actividad primordial en Norah Lange como lo es en mí. Esa fue la única vez que vi a Norah Lange y, hasta el día de hoy, se puede decir que la sigo mirando.¹⁹

El estilo de Molloy está marcado por los modalizadores, que son los que dan el tono. Molloy acota, sopesa, valora. Mientras la ve a Lange, ve a su madre mirando a Lange y custodiando la moral de su hija, y se mira a ella y a su madre mirando a Lange porque su madre le dice no solo que la mire, sino que la mire bien. Así, la imagen que se tiene de Lange es casi una hipálage, imagen traslaticia, porque la imagen que tiene es la que su madre le señala como quien se la transfiere. Lo escópico en Molloy (en la Molloy que ha estudiado poses y *poseurs*) anida, antes que en la coincidencia con Lange, en el mandato materno.

La madre, en la literatura de Molloy, es una usina de anécdotas que no se reducen a pequeñas peripecias narrativas, sino que se entregan a la amplitud del fraseo, del énfasis, de la repetición. Pero la madre no es solo una dadora de anécdotas (aunque eso no depende tanto de quien las ofrece –la madre– sino de quien decide recogerlas –Molloy–); es también y más que nada una dadora de sentidos. Porque esa madre es ante todo una voz que descarga el peso del dictum o “de la doxa argentina”²⁰ sobre el texto de la hija que, a fuerza de estilo indirecto libre o de textos citados sin comillas, es como si la fagocitara.

Molloy La escritura de Molloy arroja una mirada lapidaria – ¿o tal vez meramente despojada? – sobre su madre. Sin censura pero sin saña (o al revés: sin saña, aunque sin tapujos), se la muestra tal cual Molloy imaginaba que era. Por eso la figura de esa madre está sobredeterminada o configurada por (exceso de) modalización. No era la voz del padre (como en Borges), entonces, como creí

¹⁹ Sylvia Molloy, “Una tal Norah Lange”, prólogo a Norah Lange, *Obras Completas*, tomo I, Rosario: Beatriz Viterbo, 2005; y en Adriana Astutti y Nora Domínguez (comp.), *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.

²⁰ Sylvia Molloy, “Gestos”, en *Varia imaginación*, p. 72.

durante mucho tiempo, la que la literatura de Molloy buscaba entre las tardes y la lluvia. Acaso sea la madre el gran personaje de su obra.

MU: ¿Es posible pensar la instalación de la voz lesbiana en la literatura argentina a través de un discurso desviado, como es el de las ficciones maternas?

SM: Lo que trato de hacer en *Varia imaginación* es rescatar una voz materna que sabe mucho más de lo que dice y a la vez niega que lo sabe. Ese vaivén, esa incertidumbre materna que no sabés exactamente si sí o si no, dónde está. Esa ambigüedad materna aparece sin duda en *Varia imaginación*.

No es casual, entonces, que sea justamente en la iluminación titulada “*Varia imaginación*” donde intersecten el lesbianismo primero callado, después disfrazado y por último confesado (a), y la madre. Es otra forma del *in between* (como entre las lenguas, como entre la crítica y la ficción, como entre la biografía y la autobiografía): entre la madre y la sexualidad de la hija, entre la madre y la sexualidad lesbiana de la hija. Ese entrelugar está enunciado en el dictum mayor, tal vez la frase más decididamente atrevida de la madre que, en su aparente elusión, le dice a su hija cuando se embarca para Francia: “En Europa hay mujeres mayores que buscan secretarías jóvenes pero en realidad lo que buscan es otra cosa”. Especie de moraleja de las historias que, no Molloy, pero sí el personaje de ~~su~~ la madre en la literatura de Molloy, escribe por debajo, como *sous rature*, de/en la escritura de ~~su~~ la hija. La madre, que la ha condenado a la repetición, porque “Doctor, esta chica es un calco mío”:²¹

Hace poco, sentada a la mesa, me sorprendí repitiendo un gesto de mi madre. [...] Era un gesto trivial, anodino: tomar el borde del mantelito que se tiene delante y plegar el borde dos o tres veces sobre sí mismo en dirección al plato, como quien pliega el borde de una hoja de papel. [...] Es como si citara a mi madre, y la cita me inquieta porque no la puedo controlar.²²

Malgré elle. A diferencia de las de la infancia de la narradora de *En breve cárcel*, esta ficción se vuelve incontrolable. Hay algo pulsional (como un arrojito del cuerpo), entonces, que irrumpe en la escritura. Como cuando la madre decide dejar la casa familiar para mudarse a un departamento más chico luego de la muerte del padre, y para despedirse “pasó la mano por el vano de una puerta, apretó una palma contra una pared, rozó lentamente con los dedos un picaporte” citando, sin saberlo, una escena cinematográfica de Greta Garbo.²³

Un picaporte que se roza con los dedos es una forma palpable de la memoria. Acaso fuera ese mismo picaporte –como el cuchillito de mango de asta del cautivo

²¹ Sylvia Molloy, “Gestos”, en *Varia imaginación*, p. 72.

²² Sylvia Molloy, “Gestos”, en *Varia imaginación*, pp. 71-72.

²³ Sylvia Molloy, “Levantar la casa”, en *Varia imaginación*, pp. 84-85.

de Borges— el que Molloy recuperó al permitírsele entrar fugazmente a la casa de su infancia en uno de sus eternos retornos a Buenos Aires:

No reconocí nada en este interior que veía por primera vez salvo la puerta, una vieja puerta con manija de porcelana que recordaba muy bien, y que pertenecía a la parte vieja de la casa. Estaba cerrada, y estaba yo a punto de preguntar si podíamos entrar, con la esperanza de reconocer lo que había del otro lado, o lo que recordaba que había del otro lado, cuando el muchacho, mirando el reloj, dijo que se le hacía tarde para la clase, con lo cual tuvimos que dar por terminada la de por sí breve visita. Y así partí, habiendo realizado el sueño de entrar en la casa pero sin haber visto nada que pudiera reconocer, salvo una puerta vieja del otro lado de la cual, quizá, me esperaba *mi casa*.²⁴

La casa había sido remodelada. Salvo el jardín, donde todo estaba prácticamente como antes, el resto había sido enajenado. Solo pudo reconocer el detalle desplazado, fuera de lugar (otra hipálage): esa manija de porcelana de la vieja puerta de la casa de Olivos de la que, como Asterión, Molloy elige no salir; y espera que Teseo y Ariadna, en vez de liberarla, la lleven cada vez que regresa para repetir domésticas ceremonias en los laberintos de su memoria.²⁵

²⁴ Sylvia Molloy, “Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta”, p. 23.

²⁵ Los fragmentos de diálogos con Sylvia que cito (y manipulo) en este artículo se dieron el 16 de noviembre de 2016, en el contexto de la Serie de Lecturas Frost, de la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero que dirige María Negroni (<https://www.youtube.com/watch?v=BcjjIBA7Qno>). Aparte de SM y AA, aparecen las voces de Guillermo Saavedra y Marta Urtasun. Otros diálogos públicos con Sylvia son parte estructurante de este texto también, como el que tuvimos con ella Anna Kazumi Stahl y yo en “Sylvia Molloy, entre lenguas”, en la sede de New York University en Buenos Aires, el 17 de noviembre de 2017; o el que compartimos con Julio Schwartzman y los estudiantes de nuestro “Taller de escritura para la tesis”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en noviembre de 2019. La regularidad de las fechas (noviembre) confirma que a Sylvia le gusta la primavera de Buenos Aires. A esos, le sumo las conversaciones familiares, las domésticas que mantenemos desde hace casi veinticinco años, y que me llevan a no ser capaz de concebir la lectura de su obra sino como un acto resplandecientemente dialógico.