

**NÚMERO
ESPECIAL**

Todo sobre Molloy

POSES DE LECTURA

Adriana Rodríguez Pérsico

Universidad Nacional de Tres de Febrero – Universidad de Buenos Aires, CONICET

Investigadora principal del CONICET. Ha sido Profesora Asociada de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y, actualmente, es profesora de Historia Cultural en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha enseñado literatura latinoamericana en las universidades de San Pablo (Brasil), Duke y Maryland (Estados Unidos) y en París 8 (Francia). En 2009 recibió la beca Guggenheim. Es autora de "Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi" (1992), "Relatos de época. Una cartografía de América Latina" (1880-1920) (2008, premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada de Casa de las Américas año 2010), compiladora con Jorge Fornet de "Ricardo Piglia: una poética sin límites" (2004). En 2010, publicó "Brindis por un ocaso. De los escritores nacionales a los humoristas porteños", en 2014 "Capitalismo y exclusión. Elías Castelnuovo y la búsqueda de una literatura heterogénea" y en 2016, "Psicoanálisis sexual y social: una lectura marxista de E. Castelnuovo".

Contacto: arpersico@untref.edu.ar

No solo recordé ese ejercicio que combina traducción y lectura en un solo acto: lo incorporé como figura alrededor de la cual armé mi reflexión crítica. Así el lector con el libro en la mano, el “traductor” de las minas de Copiapó, el jactancioso que lee a los apurones y cita mal, el apropiador –por no decir plagiarlo– de vidas otras, se volvió uno de mis guías. Sylvia Molloy
(*Citas de lectura*)

En *Citas de lectura*, la narradora evoca sus comienzos como lectora donde hay, quizás, -dice- un libro en español. La duda en cuanto a la veracidad del hecho no le quita valor porque señalar un comienzo es un acto de deseo y trasluce la voluntad de inscribir una genealogía. La narradora explica su elección de escribir en español y su condición de moverse con soltura entre varias lenguas: “En todo caso, prefiero pensar que ya entonces se daba en mí un vaivén de lectura, un estar entre lenguas que es mi vida misma”.¹

La vida solo es posible en el tramado que forma con la lectura y la escritura. Los libros son hitos que testimonian acontecimientos, momentos únicos y por lo tanto deben conservarse como tesoros preciados. Confluyen en esos inicios un libro de animales, en inglés, la poesía de T. S. Eliot que descubriera con el primo “inglés”, los cuentos completos de Katherine Mansfield, que recibiera como premio escolar. En un tiempo posterior, en algún pasaje, rescata dos ejemplares ruinosos de *Facundo* y *Recuerdos de provincia*. Una anécdota infantil pone de relieve el carácter crucial de los libros y el temor que despierta una posible falta: “Yo pensaba que a lo mejor se descomponía el auto, teníamos que pasar la noche afuera y corría el peligro de quedarme sin lectura” (13). “Viajé con mis libros”, dice cuando relata su traslado a una universidad del Norte para enseñar literatura latinoamericana.² Los libros son los sustitutos del hogar lejano. Como llevar la casa a cuestas.

Como en las relaciones amorosas o en la militancia política, también hay encuentros clandestinos con libros leídos en diferentes lenguas que restablecen lazos familiares: en algunos libros maternos la joven lectora registra escenas sexuales y violentas, en otros paternos, clásicos del siglo XIX, aprende viajes y aventuras. No sólo migra de una lengua a otra, también cambia de geografías. En París, el tutor de tesis le sugiere dejar de lado la literatura comparada y dedicarse a la latinoamericana, escribir sobre “lo suyo” indicando como tema la recepción de Borges en Francia. La joven aspirante se acerca a la obra de Borges y también al autor, a quien

¹ MOLLOY, Sylvia, *Citas de lectura*, Buenos Aires, Ampersand, Colección Lectores, 2017, p.7

² Ob. cit., p.43

visita en la Biblioteca Nacional: “Retrospectivamente pienso que esa fue mi manera de sellar un pacto que todavía no existía con la escritura de Borges, con su *letra*”.³ La escritora futura busca capturar la letra de Borges para arribar a su propia letra, es decir a aquello que permanece más allá de los cambios, a través del tiempo y cuyo desciframiento no se agota, como decía Lacan. Lo propio y más íntimo. El conocimiento de Borges, de su obra y de su persona: “Cambiaría mi manera de pensar la literatura. Y acaso de pensarme a mí misma”.⁴ El primer libro de ensayos de Molloy se tituló: *Las letras de Borges* y se publicó en 1979.

Me gustaría tomar dos fragmentos de *Citas de lectura* -un “librito” según la autora- que contiene la entera vida literaria y que merece la delicadeza del oxímoron, un pequeño gran libro. Ambos entrelazan pose y posesión mostrando el camino de y hacia la literatura que la narradora transita mientras se mueve entre la interpelación y la posesión. Cuando Molloy cuenta su experiencia de sentirse interpelada por el texto literario, recordamos el ejemplo que da Althusser sobre la ideología que –por medio de esa operación de interpelación- transforma a los individuos en sujetos y que se puede comparar con la exhortación policial más trivial: “¡Eh, usted, oiga!” Cuando escucha la voz del policía, el individuo se da vuelta. En este simple giro, al reconocer que es el destinatario de esa interpelación, se convierte en sujeto. Molloy describe un proceso similar: “De la lectura como acto de posesión: leo y me apodero de lo que estoy leyendo, es decir, encarno la voz del hablante, adopto su dicción, hago mía su circunstancia, lleno hiatos, invento situaciones, personajes, palabras. Leo y el texto se dirige solamente a mí, no existe sin mi lectura: yo le doy voz, le doy *yo*”.⁵

La constitución de la subjetividad está unida a esos actos repetitivos de apropiación de textos literarios:

Desde muy chica emprendí gozosa estas apropiaciones. No solo vivía a través de los libros, vivía los libros, los volvía performance personal. Creo que desde ese entonces de algún modo se hizo patente en mí, aunque no explícitamente, la noción de pose. Es decir, no solo me identificaba con lo que leía sino que lo *representaba*: leer era actuar, y actuar era ser yo.⁶

El término *pose* designa la actitud que adopta una persona con el fin de producir un efecto determinado sobre otro e implica una carga de fingimiento o al menos de exageración. También refiere a una postura, una determinada posición del cuerpo cuando el sujeto pretende transmitir un

³ Ob. cit, p. 39

⁴ Ob. cit, p.41

⁵ Ob. cit, p.19

⁶ Ob. cit, p.19

contenido claro. El último apartado que se llama “El libro en la mano” despliega el tópico en frases como: “El prestigio de verse y ser vista con un libro en la mano: la pose de lectora. Fui sensible a sus encantos muy temprano, antes de interesarme por lo que había dentro del libro”.⁷ O “Me imaginaba siempre retratada con un libro y lo sigo haciendo. A veces es un libro que he leído, a veces no. El libro cambia a lo largo de mi vida, es elemento variable pero siempre significativo”.⁸ Y aún: “No es que no me gustara leer, pero también me gustaba hacerme la que leía. Me gustan las dos cosas hasta el día de hoy”.⁹ La lectura y la performance funcionan en espejo, como un desdoblamiento que se traduce en el acto propiamente dicho y la representación del mismo. Entre la pose y la posesión hay un deslizamiento al punto que significan lo mismo para la escritora que declina todo en una sensible primera persona. La imagen que cierra el texto condensa la potencia con la que se inviste a la pose: “[...] hacerme la que leía”.¹⁰

Se poseen los libros y al mismo tiempo la capacidad de interpretarlos. La lectora se ubica en esa posición enunciativa y corporal. Posar con la voz y con el cuerpo como si la imagen se inmovilizara en un cuadro o en una fotografía. En una conocida fotografía, Molloy aparece con un gato; los libros están atrás, custodiando. A Lacan le gustaba dar vuelta el famoso dicho popular “El hábito no hace al monje” (“L’habit ne fait pas le moine”) que indica la diferencia entre ser y parecer y le sirve para ilustrar su concepto de semblante. Si el hábito hace al monje, a fuerza de practicar la pose, la joven escritora terminó siendo una de las grandes. El deseo de literatura resulta arrollador.

El final de *Citas de lecturas* despliega una bella escena que presenta sus blasones o quizás sus fetiches. Molloy se detiene en los objetos que acumula en su mesa de luz: un librito antiguo de Schopenhauer, una estatuilla “vagamente andina que muestra dos llamas copulando”, un crucifijo francés *kitsch* hecho con balas usadas en la guerra. La narradora no recuerda si ha leído el libro pero las marcas y anotaciones lo aclaran: “Me detengo en un subrayado - ‘La melancolía atrae, el mal humor repele’ - y me digo que debo de haberlo marcado muy joven, cuando buscaba construirme una imagen. Yo era triste, más bien malhumorada: gracias a Schopenhauer, leído saltadamente, pienso que aprendí a ser melancólica”.¹¹ La literatura transforma la vida y le sirve de instrumento para diseñar una imagen más interesante que cultiva la nostalgia y culmina en reviviscencias.

⁷ Ob. cit., p 67

⁸ Ob, cit., idem

⁹ Ob. cit., idem

¹⁰ Ob. cit., idem

¹¹ Ob. cit, p 68

Citas de lectura es pequeño sólo desde el punto de vista del tamaño. Escribir desde lo más recóndito el detalle, la escena. Escribir moviéndose a tientas un poco a la manera de los místicos que reivindican senderos misteriosos para la conciencia, entre la intuición y la iluminación. Molloy escoge lo ínfimo y encuentra allí elementos, signos, que son como huellas para organizar la exposición. Hace una prosa con un punto de vista muy personal, subjetivo, situado. Y prefiere una enunciación en la que pensamientos y afectos se entrelazan fuertemente. No hay afirmaciones tajantes, ni monolingüismo. El tono apuesta a la humildad y aún a la ausencia de certezas. Proliferan las dudas, los inicios inseguros, las vacilaciones en los caminos a recorrer. Muchas veces, la escritora se pregunta si algo fue vivido o imaginado. Así como no hay preguntas firmes, tampoco hay respuestas contundentes. Eso es lo que fascina de su escritura: las sutilezas, los meandros, las derivas, la persecución de un elemento que primero parece lateral y luego acaba siendo piedra de toque de una interpretación deslumbrante, por lo inesperada y al mismo tiempo evidente.

Molloy conserva de sus años franceses, la pasión por el texto, por el análisis de lo microscópico, de una forma verbal, un adjetivo, una imagen, un ademán. De modo combinado, apela a la teoría que nunca es exhibición de la biblioteca –muy transitada, muy conocida, muy erudita- que le ofrece la pertenencia a la academia norteamericana. Entonces, en el análisis de un fragmento pueden unirse, por ejemplo, las problemáticas de género y nación. El movimiento busca percibir lo primordial en lo insignificante. La escena resulta una unidad completa donde se leen sentidos posibles o conjeturales. En “Sarmiento, lector de sí mismo”, dice: “Sarmiento, como Hamlet, con quien acaso se identificara es afecto a pasearse con un libro en la mano. Tanto en *Mi defensa* como en *Recuerdos de provincia* realza sus tempranas dotes para la lectura. Aprende a leer de muy niño y su habilidad es sujeto de exhibición”.¹² En este sentido, Molloy no sigue al maestro porque en sus escenas de lectura no hay exhibición. Por el contrario, adopta una pose de modestia que llega, a veces, al ensimismamiento. O mejor, la elección del tono bajo resulta una estrategia para atraer al lector -o el espectador- que es obligado a detenerse y prestar atención.

Al leer a Ackermann, Sarmiento (sin duda como todo niño) *es* lo que lee: traduce a Bruto, a Aristides y a Epaminondas a su propia persona. Y del mismo modo, al escribir *Recuerdos*, traduce ya no vidas leídas, sino vidas presenciadas, atestiguadas, a la suya. No otra cosa es la acumulación de breves biografías que ocupan la primera mitad del texto: panteón provincial si se quiere -galería de letrados ilustres que permiten deletrear el vacío de

¹² MOLLOY, Sylvia, “Sarmiento, lector de sí mismo en *Recuerdos de provincia*” en *Revista Iberoamericana*, 1988, pp.407-418, p.412

San Juan- es asimismo galería de espejos. Sarmiento puebla su autobiografía con vidas de otros, de los deudos ilustres que lo han precedido: “la oscuridad honrada [de mi nombre] puede alumbrarse a la luz de aquellas antorchas” (III, p. 42).¹³

Si la pose fomenta la espectacularización del cuerpo (el gesto acentuado, el rasgo exagerado, la vestimenta sofisticada), la narradora ansía desplazar la mirada del otro hacia el objeto, hacia el libro. La estrategia evoca esos cuadros renacentistas –tal como recuerda ella misma - en los que el personaje aparece con el atributo que lo marca, el bisturí si se trata de un médico, el pincel si es un pintor.

Y si hablamos de pose, no podemos obviar la figura del dandi decimonónico que hace de su cuerpo una obra de arte para ser admirada. Baudelaire describió la obsesión del dandi por un tipo de vestimenta que lo convirtiera en una “escultura de sí”.¹⁴ El dandi ostenta a cada instante el goce por la exhibición. El mismo placer escópico anhela la escritora pero lo desplaza hacia el objeto y por metonimia hacia el cuerpo de escritura. Muchas veces, irrumpe la vacilación de haber leído algo o haberlo imaginado (Schopenhauer olvidado en su mesa de luz) pero no duda sobre el contenido. Cada libro contiene un valor inapreciable porque en él reside la potencialidad de cambiar la vida en el acto mismo de leer. Sin duda, un gran libro es aquel que logra el objetivo de que el lector no llegue inmune e impune a la última página.

Me detengo en el ensayo “La política de la pose” para perseguir allí algunos procedimientos que echen luz sobre una trayectoria poética y crítica.¹⁵ Molloy estudia la fuerza política de la pose en los artistas finiseculares. Se trata de alcanzar a través de recorridos oblicuos y de líneas sesgadas lo que no se puede decir, la homosexualidad de Oscar Wilde que se descubre y se vela desplegando una semántica de la pose que involucra una cantidad de gestos políticos.

Como un imán, Wilde atraía la atención de los latinoamericanos en el fin de siglo XIX: José Martí y Rubén Darío produjeron sendas crónicas.

¹³ Ob. cit, p. 415

¹⁴ En “El pintor de la vida moderna”, Baudelaire dedica un capítulo al dandi. El poeta hace del dandismo una institución con historia que cuenta con ilustres representantes tales como César, Catilina o Chateaubriand y cuya particularidad reside en estar fuera de la ley, a pesar del rigor de sus leyes. Las condiciones peculiares de surgimiento esbozan un diagnóstico de los tiempos modernos: “Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n’est encore toute-puissante , où l’aristocratie n’est que partiellement chancelante et avilie. [...] Le dandysme est le dernier éclat de l’héroïsme dans les décadences [...]” (711). Y un poco más abajo: “Le dandysme est un soleil couchant; comme l’astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie” (712). Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, vol.I., Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1976.

¹⁵ MOLLOY, Sylvia. “La política de la pose” en Josefina Ludmer (comp), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1994, pp. 128-138

Dice la crítica: “Mi trabajo intentaba reconstruir la mirada con que Martí registraba *a un tiempo* a Wilde como artista ejemplarmente rebelde y como perverso problemático, como *raro*, si se quiere”.¹⁶ Sabemos que la rareza constituye para la época una marca de excepcionalidad; pone de relieve lo que sale de la medianía, lo que destaca en el bien o en el mal, sin entrar en juicios morales. *Los raros* de Rubén Darío, por ejemplo, configuran una comunidad de *aristoi* que suman desmesuras en torno a la enfermedad, el genio o la locura.

La posición crítica de Molloy también es *rara*, *incomún*, al fijarse en algo tan banal para atribuirle carácter político con lo que se distancia de lecturas tradicionales que diferencian lo nimio –la pose– de lo fundamental –los proyectos de construcción de una identidad continental. A este respecto, Molloy cita a Henríquez Ureña que afirma la distancia entre ambos aspectos mientras impugna la trivialidad del escritor: “Rubén asume una *pose* no siempre de buen gusto: habla de su espíritu aristocrático y de sus manos de marqués (...) Todo esto es pose que desaparecerá más tarde, cuando Darío asuma la voz del Continente y sea el intérprete de sus inquietudes e ideales”.¹⁷

La pose se hace carne. Lo que empieza como simulación, como mero ademán, se convierte en destino. Molloy lee a contrapelo; hace político lo que no suele considerarse como tal al tiempo que da vuelta su signo negativo para afirmar la pose como “gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del diecinueve”.¹⁸ Da una valencia positiva a lo que ha sido cultural y socialmente descalificado: “Quiero considerar la fuerza desestabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político”.¹⁹

Usando la estrategia de la inversión, la crítica insiste en ir más allá de lo inmanente para reconstruir la trama en la que un texto ha surgido. En el siglo XIX las culturas se leen como cuerpos (si la sociedad es vista como organismo, las problemáticas sociales o políticas pasan a considerarse enfermedades del cuerpo comunitario) y a su vez, los cuerpos se conciben como testimonios culturales. Molloy analiza la teatralidad, los gestos, las connotaciones plásticas, las conductas del *poseur*. Concluye refiriéndose a las exhibiciones y las grandes exposiciones universales, los desfiles en que se materializa la nacionalidad, las enfermedades en los hospitales (y podríamos agregar en la iconografía de la época, desde la fotografía a la pintura), el arte en los museos, las mercaderías en los bazares, los dioramas. Al elenco, añadimos las ferias en las que se mostraba toda clase de monstruos o *freaks*.

¹⁶ Ob. cit, p. 128

¹⁷ Ob. cit., p.129

¹⁸ Ob. cit., idem

¹⁹ Ob. cit, idem

La exhibición es también exhibicionismo. La clasificación de la patología data de 1866, la creación de la categoría individual de 1880. La prosa se demora analizando los usos y los abusos del exhibir. Esto implica poner en marcha procedimientos para subrayar la visibilidad, como hacen los fotógrafos cuando acentúan ciertos rasgos en los rostros (ojeras) con el objetivo de representar más fácilmente la enfermedad (la histeria, por ejemplo). Molloy juega con una serie de términos que alternan lo visible con lo invisible, lo que se da a ver a pesar de que debía permanecer oculto, detallando los signos que resaltan esa puesta en escena. Habla de una visibilidad acrecentada, exagerada, hiperbólica. “El exceso siempre fomenta la *lujuria de ver*”.²⁰ Sabemos que el exceso es la condición de posibilidad del raro. En el abanico de raros rubendarianos, ese es el lazo de unión entre los distintos retratos.

El centro del ensayo se desarrolla en torno a una cita de la Cábala que frecuentan los decadentistas: primero Villiers de L’Isle Adam y luego Darío en su crónica sobre Lautréamont (otro raro en la mirada del nicaragüense): “No hay que jugar al espectro porque se llega a serlo”. El mismo Darío escribe una crónica sobre Wilde pocos días después de su muerte titulada “Purificaciones de la piedad”, fechada el 8 de diciembre de 1900, donde alterna la admiración plena con la inflexión misericordiosa. En tono profético, el cronista pronuncia la vindicación del “poeta maldito”, del “admirable infeliz” cuando “[...] “el alma purificada por la Piedad, se verá libre de Ignominia”.²¹

Como en el retrato de Poe, Darío describe a otro ser cuya excepcionalidad desafía las reglas y las buenas costumbres. Pero la multitud destruye al que se aparta de ella y aún la enfrenta:

Este mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra, aprendió duramente en el *hard labour* que la vida es seria, que la *pose* es peligrosa, que la literatura, por más que se suene, no puede separarse de la vida; que los tiempos cambian, que Grecia antigua no es la Gran Bretaña moderna, que las psicopatías se tratan en las clínicas; que las deformidades, que las cosas monstruosas, deben huir de la luz, deben tener el pudor del sol [...].²²

En “Política de la pose”, la prosa desmenuza los excesos y las trampas del posar; sigue de cerca el enunciado e interpreta el sentido peculiar que tiene en el texto de Darío. Si jugar al fantasma podría ser visto como estrategia de desrealización para tornarse invisible, en el caso de Wilde significa lo contrario, implica producir un exceso de visibilidad: “Propongo un giro

²⁰ Ob.cit, p. 130

²¹ RUBEN DARIO, *Peregrinaciones*. Paris, Biblioteca de los novelistas, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901, p.127

²² Ob. cit., p 123

interpretativo adicional para la frase de Darío: que se vea al fantasma como construcción fantasmática de lo que no se puede decir, aquello que carece de visibilidad por innombrado. Wilde *juega* a algo que no se nombra y de tanto jugar a ese algo –de tanto *posar* a ese algo- es ese algo innombrable”.²³

La argumentación avanza a paso lento y minucioso. Vuelve sobre lo enunciado para rectificarlo o para completarlo con nuevos giros y matices. Molloy se refiere a la fuerza identificatoria de la pose ya que en un principio Wilde fue procesado no por ser sino por parecer. Luego, por ser: “Lo innominado (el *algo*, el *lo*, el *asunto*) es desde luego el ser homosexual de Wilde, de lo que no cabe en palabras y no existe aun como concepto (es decir, el homosexual como sujeto) pero que el cuerpo, los gestos, la pose de Wilde *expresan*”.²⁴ La pose amanerada arroja sospechas sobre la masculinidad. Problematiza el género al proponer nuevos modos de identificación basados en el deseo más que en pactos culturales. Lo particular se articula con el plano de la política general describiendo un arco que va de la identidad sexual a la continental.

El juego se da entre postura e impostura. La pose representa no como adecuación sino como impostura. Molloy dedica un último apartado a la vinculación entre pose y patología. La visibilización de lo no masculino como pose. De ahí, hay un corto camino para convocar las teorías de José Ingenieros que estudió la pose desde la patología, elaborando la fisiología del simulador. La simulación como estrategia de adaptación. En la pose hay un carácter fraudulento. El análisis detallado pone de relieve una contradicción porque el maricón no simula lo que no es sino lo que es: “El ‘maricón’ es ‘en realidad’ un hombre quien, al simular lo femenino, posa a lo que no es”.²⁵

En su ficción, Molloy elabora pregnantes imágenes de escritora. La literatura –la lectura y la escritura- se recorta como única vida posible ¿Qué significa escribir? ¿Cuáles son los sacrificios que demanda el oficio? *En breve cárcel*, su primera novela, se publica en 1981; en ella afirma la convicción de que la escritura rescata del olvido, la creencia de que la literatura es un espacio para acoger algún tipo de memoria que logre derrotar a la muerte. Lo que se recuerda, lo que se olvida, lo que se inventa. La novela acude a las fallas y los fallos de la memoria.²⁶

²³ Ob.cit, p.131

²⁴ Ob. cit, p.132

²⁵ Ob. cit, p.135

²⁶En una entrevista en *Página 12*, Molloy vuelve el tema de las lenguas: “Jugué con la idea de escribir ficción en inglés pero no me sentía del todo cómoda. En el momento de escribir la novela había terminado de escribir el libro sobre Borges en español y estaba pensando en que iba a hacer algo sobre la escritura autobiográfica (*Acto de presencia: la literatura autobiográfica en Hispanoamérica* publicado en 1997). Me acuerdo de que estaba leyendo mucho sobre Sor Juana Inés de la cruz, su figura me era muy cercana en esa época. Había textos en español que me rondaban y creo que todo eso determinó que haya escrito la novela en castellano. Había escrito textos críticos en

En la novela, la identidad de escritora se funda en la situación de intemperie, el vacío profundo que deja la pérdida de la persona amada o del tiempo feliz de la infancia. El epígrafe de Quevedo despliega la condición paradójica del sujeto que escribe: el desamparo radical se equilibra con la posibilidad de ejercer el poder sobre el otro que queda atrapado en la trama de las palabras: “En breve cárcel traigo aprisionado, / Con toda su familia de oro ardiente, / El cerco de la luz resplandeciente, / Y grande imperio del amor cerrado”.²⁷

Dos tiempos, dos geografías, dos lenguas, varios amores que mezclan bondades, miserias y traiciones vistos por una tercera persona que atrapa los sentimientos de la protagonista: “Comienza a escribir una historia que no la deja: querría olvidarla, querría fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora”.²⁸ La práctica literaria surge de la contradicción entre el afán de olvido y la búsqueda de la fijación, entre la recuperación de una verdad y el afán de redimir hechos pasados. Ternura, humillación, violencia, seducción, traición, dolor, alegría, abandono, encuentros, locura son términos que articulan el amor erótico lesbiano, el amor a la familia, a la infancia y a la necesidad de escribir.

“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 han tocado a otros”.²⁹ La violencia se ejerce sobre los cuerpos humanos pero también sobre el cuerpo textual. Escribir conlleva una cierta dosis de violencia, obligarse, castigar el cuerpo: atornillarse a una silla, acudir al alcohol, al cigarrillo o a las drogas para conjurar el estado de indefensión de la protagonista que, a su vez, ejerce el poder del lenguaje. En el final, la narradora se niega a los placebos. El desamparo radical asegura la continuación de la escritura, aún a pesar del miedo. O lo que es lo mismo: el desamparo es la condición de posibilidad para convertirse en escritora.

español, fui colaboradora de *Sur*, tenía una lengua en la que me sentía cómoda para la crítica, pero no había escrito ficción en castellano”. A la pregunta sobre la elección del castellano para la ficción y el inglés o el francés para el ensayo, Molloy contesta: “Creo que acudo al recuerdo. La novela no es autobiográfica en el sentido total del término, pero sí hay una dimensión autobiográfica. Elijo cosas que me han pasado y tal vez he archivado esas cosas en español, no sé. ¿En qué idioma está el recuerdo? Vuelvo a la idea de autobiografía, entonces, para pensar que los recuerdos están en castellano y que si tuviera que escribir mi vida, cosa que no haré, lo haría en esta lengua. Lo experimenté cuando escribí *Vivir entre lenguas*: el español me permite no sólo recordar, me permite caer y deleitarme en un castellano de entrecasa. Ese castellano me atrae mucho con sus expresiones en desuso que una nunca supo que querían decir; por ejemplo, ‘a la que te criaste’”. *Página 12. Cultura y espectáculos*. 23 de noviembre de 2019. Entrevista realizada por Gabriela Borrelli Azara.

²⁷ MOLLOY, Sylvia, *En breve cárcel*, Prólogo de Ricardo Piglia, Buenos Aires, F.C.E., 2011, (Primera edición, 1981)

²⁸ Ob,cit, p 17

²⁹ Ob, cit, p. 69

El trabajo de la memoria se impone por sobre el olvido: “Desterrada, quiere afianzarse en el alejamiento pero la memoria –porque Renata aún no ha descubierto el aprendizaje, la bendición del olvido- le devuelve lo negado, la abandona a un recuerdo que es condena, como abandonan los dioses a sus héroes, necios y desprotegidos”.³⁰ En Molloy, la idea de memoria está inmersa en la contradicción: si el recuerdo atormenta, su olvido lleva a aniquilar el sentido de la experiencia.

“¿En qué lengua soy?” es la pregunta de corte existencial que cierra *Vivir entre lenguas* porque la lengua constituye al sujeto que no sólo vive entre lenguas sino que es una lengua (o varias).³¹ Ensayemos algunas respuestas provisionarias. En Molloy, las lenguas familiares se superponen y se deslizan. Quizás por ese motivo, en otro lugar, Molloy afirma: “Es el *bric-à-brac* que me define hoy”.³² La palabra, acaso pasada de moda, designa un conjunto de artículos de escaso valor vendidos en mercados de pulgas o en cambalaches, como decía Santos Discépolo en el tango homónimo: “igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches se ha mezclao la vida.” De ese amasijo nace la escritura.

La misma idea aparece en *Vivir entre lenguas*. “La mezcla, el ir y venir, el *switching* pertenece al dominio de lo *unheimliche* que es, precisamente, lo que sacude la fundación de la casa”.³³ La palabra alemana –que se traduce como siniestro y fue usada por Freud en su célebre ensayo- describe lo familiar que se torna extraño u ominoso. El uso pleno de una lengua exige esa doble habilidad de meterse en el espíritu de la lengua y al mismo tiempo verla con la distancia con que se mira lo extraño. La viñeta se llama “Pérdida”. Tal vez, la mezcla y el *switching*, el pasaje, sean las formas privilegiadas de conservación y de vigencia. La apuesta de máxima es a no perder la lengua, o mejor, ninguna lengua. La lengua fraterna surge entreverada e íntima: “Mezcla (cuando no te oyen) entre hermanas, como una suerte de lengua privada” (19).³⁴ Podríamos pensar que esta lengua compartida entre iguales que no apunta a la comprensión y que se presta al juego sea la lengua del goce. Por otro lado, el español sirve para nombrar al erotismo y hablar del sexo: “Las ‘partes’ solo se nombraban en español”.³⁵

Las lenguas recuperan lazos familiares armando la genealogía. El inglés se perfila como la lengua del recuerdo, la lengua del padre. Del ser en una lengua se pasa a *entrar en lengua* y ello exige prácticas cotidianas:

³⁰ Ob, cit, p. 119

³¹ MOLLOY, Sylvia, *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016

³² MOLLOY, Sylvia. *Citas de lectura*, p.68

³³ MOLLOY, Sylvia. *Vivir entre lenguas*, p.15

³⁴ Ob. cit., p.19

³⁵ Ob. cit, idem

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, clausulas 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.³⁶

La lengua elegida mantiene a la otra “como objeto de deseo lingüístico”: “A pesar de que tiene dos lenguas, el bilingüe habla como si siempre le faltara algo, en permanente estado de necesidad”.³⁷ E incrusta la tercera, traduciendo del francés *état de besoin*. Para expresar la falta, acude al francés, la lengua olvidada por la madre. El plurilingüismo se concibe así no como exceso sino como carencia. Se escribe precisamente a partir de ese agujero. Como si el olvido de esa lengua le exigiera la tarea de recuperarla. La actualización de una lengua presupone a las otras que permanecen presentes aunque en segundo plano: “Siempre se escribe desde una ausencia: la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición”.³⁸ La vida entre lenguas conduce de modo inexorable a vacilaciones gramaticales, errores y confusiones léxicas pero también a un estilo propio.

En el acento, en la voz se revela la condición de extranjero. Hablar las lenguas como nativo, sin acento extraño. Escribir como un nativo. Al contar la historia del escritor Calvert Casey y su cambio de lengua literaria, del inglés al español, Molloy se pregunta en cuál de las lenguas aparece el carácter de extranjero. “¿En cuál se traba la lengua?”³⁹ La lengua trabada manifiesta la perplejidad y el titubeo. Pero en otro momento, lo extranjero no cae en el demérito sino que porta el aura de lo extraño. Y entonces, adopta para sí misma, el consejo literario de Valery Larbaud haciendo del error, virtud: “Donner un air étranger à ce qu’on écrit”. El consejo me pareció brillante porque transformaba lo que yo percibía como falla en ventaja, a veces incómoda pero ventaja al fin. Me daba permiso, también, de escribir ‘en traducción’ y así lo hice. Y así lo sigo haciendo”.⁴⁰ Un aire extraño o extranjero. Después de todo, como dijo Marcel Proust en *Contra Sainte-Beuve*: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera”

³⁶ Ob. cit, p 75

³⁷ Ob. cit, p 23

³⁸ Ob. cit, p. 24

³⁹ Ob. cit, p. 63

⁴⁰ Ob. cit, p. 69