

**NÚMERO
ESPECIAL**

Todo sobre Molloy

MOLLOY / BORGES: EL VAIVÉN

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, Visiting Scholar en la University of London y Visiting Professor en la University of Bergen, en New York University y en la University of Berkeley. Es investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Fue colaborador regular de las revistas Punto de vista, El amante y Babel, entre otras. Fue becario de la Fulbright Commission, el British Council, la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes. En 2006 recibió la beca Guggenheim. Sus últimos libros son: Filmología. Ensayos con el cine (2000, Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes); El cine de Hugo Santiago (2002); Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine (2003); Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel (2007), Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital (2009) y El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine (2011).

Contacto: doubinia@retina.ar

I

Cuando estudiábamos en la universidad, circulaba una colección de anécdotas sobre lapsus perturbadores de los que alguien había sido testigo. Eran deslices o erratas involuntariamente ingeniosas, dislates o equivocaciones groseras que pasaron a integrar el proliferante folclore de curiosidades escolásticas. Resultado de la simple y llana ignorancia, de alguna distracción al tomar apuntes, de una memoria precaria cuando se estudia contra reloj o de los nervios traicioneros frente a la situación de examen, las equivocaciones estudiantiles tienen la propiedad de actuar sobre los contenidos académicos –como un ácido cuando corroe el metal– sometiéndolos a extrañas mutaciones de sentido hasta convertirlos en disparate.

Se decía, por ejemplo, que alguien había hecho referencia en una monografía a los textos de Willy Cané, escritor del que nadie había escuchado hablar. Ese intempestivo agregado al canon de la literatura argentina, que parece el nombre artístico de algún cantante *nuevaolero* del Club del Clan, era en realidad una síntesis entre los nombres de Eduardo Wilde y Miguel Cané. Alguien había dicho “Wilde y Cané” y otro, improvisando una desmedida sinalefa *ad hoc*, entendió “Willy Cané”. De pronto, por obra y gracia de una mala escucha, la literatura había dado a luz a un ente puramente nominalista. Y así como los casamientos por conveniencia permiten duplicar la fortuna familiar, esa criatura bifronte conseguía reunir bajo una sola firma buena parte de las obras de la Generación del 80.

En otra anécdota, “Las velas de Ayolas” –el reiterado ejemplo utilizado para explicar cómo funciona la figura retórica de la sinécdoque– se había transformado, mediante un pequeño enroque fonético, en “Las bolas de Ayelas”. En esa nueva formulación, la contigüidad no funcionaba como un catalizador que permitiría desplazar la descripción de los barcos de Ayolas a sus velámenes, sino que se abismaba en una contaminación de atributos mucho más inquietante donde Ayelas quedaba reducido a un par de testículos. Y así, mediante una inesperada paranomasia, el todo ya no podía ser representado por la parte, sino que la exhibición de las partes (pudendas) terminaba arruinándolo todo. Según cuenta la leyenda, sintiéndose traicionado por el lenguaje o tal vez advirtiéndolo en ese error un mal augurio que no debía desoír, el atribulado estudiante interrumpió el examen, salió de la facultad y ya nunca regresó a los claustros.

Me contaron también que, en la Facultad de Psicología, alguien hizo referencia a “La gorda primitiva” cuando fue interrogado sobre el ensayo “Totem y tabú”, de Sigmund Freud. De este enunciado debía inferirse una personal interpretación del texto: la religión y la moral no se habrían originado en el temor y el sentimiento de culpa de la horda primitiva confabulada para asesinar al padre, sino que el parricidio respondería al rencor de una salvaje con sobrepeso obsesionada por sacarse de encima al líder despótico. ¿Qué pudo entender del texto alguien que aplica a “la gorda” los predicados que pertenecían a “la horda”? O más bien —ya que seguramente el alumno no había leído el ensayo—, lo que se debería preguntar es: ¿hasta dónde puede llegar la capacidad de invención cuando se siente acorralada?, ¿cuánto tiempo resiste una imaginación desesperada bajo el asedio de la repregunta? ¿cómo se reescribe la historia de la antropología cultural antes de que llegue el aplazo?

Pero, sin duda, el caso más desopilante fue el de “Las indiscreciones de los cardos”, extraño título (a mitad de camino entre la habladería y el cadáver exquisito) que bien podría aludir al resultado imposible de una colaboración entre Manuel Puig y André Bretón. Sin embargo, la imaginación del transcriptor no iba tan lejos y detenía la semiosis ilimitada del título atribuyéndoselo a Jorge Luis Borges. El ignoto ensayo, en realidad, era la consecuencia de escuchar mal el título menos hermético, menos lírico y más sencillamente descriptivo que se anuncia en “Las inscripciones de los carros”. No es una leyenda urbana: yo leí la mención a “Las indiscreciones de los cardos” en una de esas desgrabaciones que hacían los negocios de fotocopias en los alrededores de la facultad de Filosofía y Letras y que permitían a los alumnos ausentes reponer lo que se había enseñado durante las clases. Como esos apuntes tenían bastante difusión, es posible imaginar los efectos endémicos que el lapsus del transcriptor ocasionó entre los estudiantes de ese año e, incluso, se podría conjeturar qué escribieron en sus exámenes aquellos estudiantes que se animaron a explicar lo que había querido decir Borges sobre el impulso chismoso y maledicente de ciertos vegetales con espinas.

Todo esto lo conté hace unos años para comenzar mi intervención en un congreso sobre Borges, en la Universidad de Iowa, invitado por Daniel Balderston. Tengo que disculparme por rescatar de mis archivos unos comentarios supuestamente chistosos, aunque ya usados; pero lo único peor que contar dos veces una misma broma es pensar que esa broma se ha gastado inoportunamente entre unas pocas personas y que, por lo tanto, pasará inadvertida para la posteridad. Yo había usado esas anécdotas como excusa para hablar de un cierto modo de estar fuera de

lugar en la poética borgeana. En el lapsus hay un error pero que no deriva hacia el mero disparate, sino que propicia la creación de un nuevo sentido. Se trata de un pequeño cambio que produce diferencias notables. De pronto –así como el cuerpo se tambalea al tropezar con una piedra–, también aquí un pequeño traspie de la lectura pone todo en entredicho. Es un mínimo corrimiento fonemático pero que produce una alteración semántica radical. No un sinsentido sino un sentido otro que entra en una relación compleja y contradictoria con el significado original de la frase. He ahí la productividad del desliz. Algo se descoloca, pero no desaparece en la insignificancia sino que somete todo a una nueva configuración significante. ¿Qué sobrevive del sintagma? ¿Qué perdura y qué muta en el juego de palabras? Borges, sin duda, habría disfrutado con estas interpretaciones que no hacían sino maximizar, llevar a un grado paroxístico su propia dislexia, su modalidad daltónica de la lectura. Ya se sabe que toda su práctica creativa consiste en esa práctica del *misreading* que le permite funcionar en forma desplazada. “Yo tampoco sé lo que es la poesía –dice–, aunque soy diestro en descubrirla en cualquier lugar: en la conversación, en la letra de un tango, en los libros de metafísica, en dichos y hasta en algunos versos”.¹ Borges lee mal y sostiene que allí radica la única verdad de la literatura. No hay acontecimiento estético si no hay interpretación errónea. Ésa es la ley sobre la que se funda esta poética: existe la ficción porque alguien entiende mal los signos que le han sido dados para descifrar.

Tal como aparece formulada en “Los traductores de las *1001 noches*”, esa ley sostiene que es justamente la “infidelidad creadora y feliz” de Joseph Mardrus hacia el original lo único que debe importarnos.² La insidia es una palabra clave en el diccionario borgeano. Borges lee insidiosamente. En cuanto algo se desvía, en cuanto algo se sale de cauce, en cuanto algo queda fuera de lugar, empieza a producir nuevos sentidos. De manera incontenible. En este punto, se puede decir que leer mal es leer bien. Cuando el escritor lee insidiosamente –tanto las inscripciones de los carros como la poesía barrial de Evaristo Carriego– imagina o inventa. Entiende una cosa diferente de lo que el texto dice. Pero al fin y al cabo lee bien puesto que, como en el efecto de toda buena lectura, no podría afirmarse que ese agregado sea completamente agregado: es porque la mirada ha venido a depositarlo en el texto que ahora sabemos que estuvo siempre allí. Eso es lo que sucede con las cuatro páginas añadidas a la *Anglo-American Cyclopaedia* de donde sale

1 Jorge Luis Borges, “Ejercicio de análisis”, en *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1998, p. 109.

2 Jorge Luis Borges, “Los traductores de las *1001 noches*”, en *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 128.

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: son falsas, pero, inevitablemente, pasan a formar parte del volumen, así como los *brönir* de Tlön empiezan a colarse en nuestro mundo y a instalarse en él. Si decía, entonces, que Borges habría disfrutado con esos lapsus estudiantiles que adulteran la cita es porque tal vez habría advertido allí un texto nuevo “mejorado – como el mismo solía decir– por las erratas”. En la mala repetición anida, de alguna manera, el gesto estético.

Utilizar ese preámbulo sobre los lapsus para hablar de Borges era una módica provocación frente a un auditorio que, seguramente, esperaba una exposición más académica. No recuerdo si funcionó realmente como una *captatio benevolentiae*, pero tiempo después advertí que ese comienzo un tanto efectista poseía una intencionalidad muy precisa y claramente dirigida. Porque en seguida había una referencia que permitía empujar la reflexión hacia un plano más conceptual. Decía allí: “En *Las letras de Borges*, Sylvia Molloy ha destacado la atracción del escritor por el dislate: ese corrimiento inesperado llama la atención sobre 'la arbitraria concatenación de toda escritura. El asombro, lo *unheimliche* del discurso borgeano no reside en el aislamiento de lo extraño, fácilmente clasificable, sino en la extrañeza del dislate incorporado dentro de ese discurso, nivelado por la gramática de ese discurso: diversos elementos lo afectan y sin embargo no lo aniquilan”.³

Molloy participaba también de ese congreso en Iowa. Yo sabía eso mientras preparaba mi exposición y seguramente imaginé que ella quizás estuviera presente cuando yo hablara. De modo que, además de hacerme el gracioso, quería llamar su atención y homenajearla: ella era mi interlocutora ideal porque –ahora me doy cuenta– ese mecanismo de los lapsus que yo aplicaba a Borges estaba en deuda (“hasta el apasionado y devoto plagio”, tal como dice el propio escritor de su relación con Macedonio) con su modo de razonar los procedimientos del análisis literario. Pero lo que sucedió fue que el avión de Sylvia se demoró y ella llegó tarde: no estuvo allí el día de mi conferencia y no escuchó ninguno de mis comentarios ingeniosos. Así que dejo constancia de ellos por escrito, para asegurarme de que esta vez pueda leerlos.

II

Las letras de Borges fue un descubrimiento. No sólo para mí, creo. La mayoría de quienes cursábamos Literatura argentina con Beatriz Sarlo, a principios de los 80, conocimos allí lo que escribía Molloy. En el

3 Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979, p. 161.

comienzo mismo de una introducción casi abstracta (más que pórtico de entrada al libro, presentación de un tono), la autora se plantea desestabilizar el monumento Borges y volver a proyectar esa obra sobre una dimensión fragmentaria, incómoda, *uncanny*. Es decir: desmontar la superstición crítica que sólo contempla la posibilidad de que el texto pase por nosotros y, en cambio, atravesarlo (y demorarse en él) para ponerlo a oscilar. El vaivén es eso: ese "carácter voluntariamente pasajero del texto borgeano que se sabe y se declara, lugar de transición".⁴ Todo el empeño de Molloy consiste en "desligarse de esa fijeza" donde las lecturas han instalado esa obra como si fuera un bastión inamovible. En la visión del detalle, en los desplazamientos, en las asociaciones inesperadas, en las series heteróclitas, encuentra una forma de leer a Borges pero, además, propone un modo singular de hacer crítica.

En esas fintas, aprendimos que el ensayo –en términos barthesianos– es el texto del lector, pero también que toda lectura es lectoescritura. Molloy pone a vibrar la erudición académica dentro de una modalidad ensayística tan certera como desconcertante ("un modo astillado de la verdad", tal como sugirió el propio Borges) y abre ahí una huella por la que todavía transitamos. Curiosa manera de formular un paradigma: no como un marco fijo y estable donde vendrían a acomodarse las lecturas futuras sino como un desfiladero donde las toma por sorpresa y las obliga a desequilibrarse. La lectura de ese libro está en el origen de todo. "Previsiblemente, Borges ofrece un comienzo", dice Molloy en la primera página de *Acto de presencia* y entonces cuenta (vuelve a contar) "El Evangelio según Marcos". Hay un evidente placer en relatar, es decir: hacer que los acontecimientos vuelvan a tener lugar. Pero la repetición se justifica, además, porque "quizás mejor que otros, este relato de Borges cifra el significado de toda su obra: la *mise en texte* de la escena de lectura en Hispanoamérica, y concomitantemente, de una práctica narrativa". Si todos los cuentos de Borges insisten en que la literatura es relectura, "releer y reescribir el libro europeo, nos dice el cuento, puede ser una experiencia a veces salvaje, siempre inquietante".⁵

A Molloy le gusta relatar escenas. Hay, en sus textos críticos, un disfrute (más cinematográfico que teatral) por volver a poner en escena la escena. A menudo, el gesto del ensayo empieza o busca un punto de condensación en un episodio que, de algún modo, ya lo dice todo. Así comienza *Acto de presencia*: con la escena de los Gutres. Pero también *Poses de fin de siglo* empieza con la conferencia de Oscar Wilde a la que

4 Ibid., pp. 11-12.

5 Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1996, p. 26.

asiste Martí y *Las letras de Borges* con el regreso de Wakefield al hogar. En general, se trata de situaciones que muestran el malentendido, el error, la mala lectura: alguien traduce de manera desviada los signos que el libro o el mundo le acercan. Molloy advierte que, cuando Sarmiento dice que tradujo "a volumen por día" las novelas de Walter Scott, en realidad significa que las ha leído en inglés. "¿Por qué dice *traducir* en lugar de leer? (...) Si traducir es leer, es leer *con diferencia*: la traducción que perpetra, por así decirlo, el lector, no copia los contornos del original, sino que se desvía de ellos".⁶ Molloy se aferra a un comentario aparentemente inocente, una leve imprecisión del discurso, un dato que debería pasar inadvertido, y no lo suelta hasta que fuerza la confesión del texto. Si le gusta detenerse en ciertos momentos es porque le permiten componer o representar de un modo sintético; es decir que, justamente, le permiten *poner en escena* de manera instantánea y concreta (como un *insight*) eso que el concepto despliega en extensión. "Leer a la manera de Sarmiento –en forma salteada, llenando huecos más o menos al azar–, abre las puertas a una ilimitada libertad intelectual y a la imaginación creadora. Más importante aún, le permite a Sarmiento *añadir* a lo que va leyendo".⁷ Leer es traducir y traducir es interpretar. Es la curiosidad la que pone en marcha cualquier investigación. Eso es lo que le dice Liza a Jeffrey, en *La ventana indiscreta*: "¿Por qué no me contás lo que viste y lo que vos creés que eso significa?" Interpretar es traducir porque se trata de leer siempre en otro lado. Molloy vive "entre lenguas" porque lleva de acá para allá y entonces, cuando observa una escena, la saca del entorno aparentemente inocente en el que se presenta y acaba dejando las cosas fuera de lugar: el texto patas para arriba.

Citas de lectura es, por supuesto, una pequeña gran enciclopedia de escenas tramadas con los libros; pero en un sentido más general, también *Vivir entre lenguas* y *Varia imaginación* y *Desarticulaciones* constituyen una red de situaciones donde alguien lee eso que ve. Esas escenas nunca intentan disimular su carácter fragmentario, sino que, precisamente, se afirman en su voluntad de *patchwork* y encuentran su organicidad paradójica en el montaje. Eso es lo que escribió Sylvia en la dedicatoria de nuestro ejemplar de *Citas de lectura*: "más pedacitos de textos". En efecto, una escena siempre es un pedazo, siempre supone un recorte, siempre denuncia su estatuto de fragmento. Para Molloy, la crítica es un arte de detalle. Y es notable todo lo que ella puede extraer de un detalle: despelleja de manera minuciosa las citas, lee palabra por

6 Ibid., p. 38.

7 Ibid., p. 40.

palabra, rumia las frases, las asedia, las reacomoda, las vuelve a decir (pero, ahora, insidiosamente) y de pronto el texto empieza a revelar algo que parecía no saber o que no quería decir. Hay, en Molloy, un impulso benjaminiano por la miniatura y la microcrítica.⁸ Lee muy pegada al texto y a la vez toma distancia, como si hubiera entendido que se trata de una operación de doble óptica. Por eso sus análisis resultan muy precisos, pero no son un simple *close reading*: porque, aunque sabe que sólo se puede avanzar en la lectura acompañando el flujo del texto, nunca acepta doblegarse frente a su lógica.

Molloy nunca levanta la voz, nunca alecciona al texto. Al contrario: lo escucha atentamente hasta que percibe una nota disonante. Pero ni siquiera entonces abandona su tono discreto (o insidioso). La intervención no invade el texto; más bien, lo obliga a desbordarse. Porque para Molloy, la crítica es también un arte de la paráfrasis. Entonces releo el comienzo de los *Viajes*, intrigada por un incidente curioso que relata el propio Sarmiento. A propósito de los cuatro habitantes de la isla de Más-a-fuera, el escritor señala que esa pequeña cofradía "estaba dividida entre sí por feudos domésticos, cuya causa no quisimos conocer (...) Está visto; la discordia es una condición de nuestra existencia, aunque no haya gobierno ni mujeres". No hay mujeres, pero hay un hombre que habla "con la locuacidad voluble de una mujer" o, más bien, con "la petulancia de un peluquero francés". Molloy cita este pasaje y luego lo re-cita, vuelve a decirlo o vuelve a ponerlo en escena como si fuera un *reenactment*: "La discordia, según Sarmiento, es cosa de gobiernos o de mujeres, pero aquí no hay gobierno y sobre todo no hay mujeres: hay hombres. La situación parece inspirarle a Sarmiento una única reacción posible: el no preguntar ni sobre el arreglo doméstico ni sobre la causa de esa discordia, *el no querer conocer*". Eso que era mejor ignorar ahora –en la paráfrasis de Molloy– resulta evidente: "Williams habla tanto que parece una mujer pero no es una mujer" y Sarmiento no parece esforzarse demasiado para encontrar la categoría caricaturesca que define a los hombres que son como mujeres aunque no son mujeres: un "peluquero francés afectado, cifra abyecta de *lo otro*, de un *afeminamiento* que

8 En NYU, en 1996, leímos con Sylvia *On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, ese libro tan Benjamin y también tan Molloy. Una vez por semana íbamos con Adriana para encontrarnos con ella en su oficina del Department of Spanish and Portuguese. Era un curso de Guided Individual Reading que ella había inventado para nosotros sólo porque le daba pena que hubiéramos ido hasta Nueva York para tomar clases con ella, justo durante el semestre en que estaba de licencia. Leíamos y discutíamos un libro de teoría por semana: textos que Sylvia quería releer o quería recomendarnos. Era fascinante (inolvidable) verla ejercer el arte de desmenuzar delicadamente cada párrafo con pasión y placer. Entre la miniatura y el souvenir, en el texto de Stewart le divertían los ejemplos más bizarros.

tampoco se quiere conocer pero se intuye (¿o se teme?) suficientemente para ridiculizarlo".⁹

¿Se ve que Molloy dice lo mismo, pero ya no dice lo mismo? Lee la metáfora literalmente (¿o lee la metáfora metafóricamente?). En todo caso, entiende los sentidos figurados como figuras concretas: *at face value*. Por eso, la (falsa) discreción de la relectura, que parecería concentrarse en repetir para explicar, es lo que facilita el movimiento de la mayéutica. Molloy es la Columbo de la crítica literaria. Igual que el personaje de la serie interpretada por Peter Falk parecería dejarse embaucar por el texto hasta que, como quien no quiere la cosa, formula el comentario capcioso con la mayor candidez: "Just one more thing..." La reafirmación es, en realidad, una rectificación. Lo que empieza como una inocente apostilla o una nota al pie se convierte en una requisitoria tan paciente como perseverante hasta que termina haciendo que el propio texto revele la evidencia autoincriminadora. La interrogación crítica se toma en serio eso que Sarmiento pretende ocultar bajo un lenguaje figurado y, entonces, la figuración se convierte en un lapsus: da cuerpo a eso que el texto parece velar usando las alusiones y las comparaciones como una manera de arrojarlo más-a-fuera para que pase inadvertido. A Molloy le llama la atención que Sarmiento, siempre "tan preguntón", se niegue a conocer algunas discordias y arreglos domésticos entre los cuatro pobladores de la isla. Pero la crítica tiene que ser *preguntona*. Y debe encarnizarse justamente allí donde el texto se niega a decir lo que, de todos modos, dice. Porque en cierto sentido, eso que la escritura parece esconder bajo la alfombra, igual permanece ahí, como una denegación: de manera fantasmática, pero también de manera transparente para el que quiera (o se anime a) leerlo.

Se trata de un movimiento curioso y singular porque parecería limitarse a seguir la huella de la escritura hasta que, de pronto, inopinadamente, se topa con un escollo (más bien: descubre un escollo que la escritura no sabía que estaba allí) y entonces se abre un desvío. Molloy sigue aquí la recomendación que Rimbaud le hizo a su madre cuando ella le preguntó cómo había que entender los poemas de *Una temporada en el infierno*: "literalmente y en todos los sentidos". Sin dejar de leer lo que está ahí, la crítica se adentra en todas las bifurcaciones y avanza por rutas laterales. El desvío funda siempre un camino alternativo: un nuevo paisaje, o una nueva manera de observar el mismo paisaje. O sea que instaura un punto de comparación, un vaivén, un contraste: uno y otro, uno u otro, uno versus otro. El desvío es lo que

9 Sylvia Molloy, "El Más-a-fuera de la nación", en Adriana Amante (ed.), *Sarmiento. Diez fragmentos comentados*. Buenos Aires: EUFyL, 2016, pp. 27-28.

se aparta de la norma. Por eso *Poses de fin de siglo* se propone reflexionar "sobre la construcción paranoica de la norma con respecto a género y sexualidades y sobre *lo que no cabe* dentro de esa *norma*, es decir sobre lo que difiere de ella".¹⁰ Pero lo que Molloy sugiere es que la norma no es anterior al desvío, sino que, al contrario, deriva de él: no hay desvío hasta que una norma se siente provocada por él. Dicho de otro modo, la norma sería entonces el verdadero desvío pero, como ha invertido la carga de la prueba, hace que todos los que no se acomodan a sus parámetros se conviertan en desviados.

Lo que queda fuera de la norma es el desborde. Por eso resulta un derroche, un exceso, una afectación. Un histrionismo demasiado ostensible. Eso es lo que le incomoda a Martí en Oscar Wilde y lo que le critica Henríquez Ureña a Rubén Darío: la conducta del *poseur* que se exhibe para obligar la mirada del otro. La pose parece mostrarlo todo. Es una pura superficie y, por lo tanto, sólo hay que reconocerla puesto que no necesitaría ser leída. Pero a contrapelo de la tradición crítica que considera la pose decadentista como meramente frívola o ridícula, Molloy se propone justamente leer el gesto desmesurado del *poseur*: "Quiero considerar la fuerza destabilizadora de la pose, fuerza que hace de ella un gesto político".¹¹ Se trata de leer ese gesto para mostrarlo como una inscripción. No porque estuviera oculto sino porque carece de entidad hasta que no es investido de un significado por la lectura. Tal como explica Molloy, Oscar Wilde no fue procesado inicialmente por *ser* sodomita sino por *posar* de sodomita. "Que la corona iniciara luego un segundo proceso acusando a Wilde ya no de *posar* sino de *ser*, muestra la fuerza identificatoria de esa pose. La pose abría un campo político en el que la identificación –en este caso, el homosexual– empezaba a cobrar cuerpo, era re-presentado, inscripto. Los juicios de Wilde, iniciados por la denuncia de una *pose*, brindaron un espacio de clasificación".¹²

La lectura sintomática (casi, podría decirse, en un sentido althusseriano) de Molloy lee lo que no se puede ver, pero no porque esté oculto sino porque es tan evidente que resulta intolerable para cualquier normativa. No inventa los sentidos, pero tampoco se limita a desenterrarlos; se podría decir que ya estaban ahí pero, a la vez, no preexistían a la mirada que los ha develado.

10 Sylvia Molloy, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012, p. 17.

11 Ibid., pp. 42-43.

12 Ibid., pp. 46-47.

III

El desvío introduce lo *uncanny* o lo *unheimliche* que, según la definición de Borges, descubre la extrañeza de lo familiar y encuentra lo familiar en lo extraño: el desconcierto entre el rostro conocido y la máscara aterradora. Estamos, por supuesto, en el terreno del doble. Pero el doble –como explica Molloy en *Las letras de Borges*– no es simplemente lo otro o el desdoblamiento o el reverso; es un punto de apoyo para introducir el movimiento de vaivén que socava el texto hasta desestabilizarlo y hacerle perder el equilibrio. Para moverlo y hacerlo zafar de esa vocación de fijeza donde suele instalarlo el hábito, para recuperar su "potencial de inquietud" (o mejor, tal como se corrige en seguida Molloy: su "provocación intelectual"). De eso se trata la literatura. Para eso se escribe y se lee.

Desvío, doblez, vaivén: esa sensación de estar entre. "Estar entre", dice Molloy, es la palabra clave para el bilingüe que, cuando se expresa en una lengua, oculta la otra como si fuera un impostor o un traidor. Pero poder pensarse en otra lengua también permite salirse de sí, deshacerse de sí. El bilingüe sabe naturalmente que todo puede ser dicho de otra manera. Molloy pudo concebir su tesis doctoral cuando aprendió a leer a los autores latinoamericanos en otra lengua, "una vez que se los *desubicaba*, que se los separaba de su contexto cultural".¹³ Y revela el truco que suele utilizar cuando se dispone a escribir algo nuevo pero no sabe por dónde empezar: se imagina en otro idioma y escribe "provisoriamente" (en un estilo que sale más fluido porque se ampara en la coartada de lo que es pasajero) hasta que decide traducirse a sí misma para continuar en la lengua que piensa usar para el resto del texto.

Lo que ha encontrado en la traducción no es un mero dispositivo de pasaje sino un modo de estar en la lengua que es siempre abierto e interrogativo. El hablante mutante. "Esa es la fortuna del bilingüe; y es también su desgracia, su *un-doing*: su des-hechura".¹⁴ En esa operación, Borges resulta fundamental porque es la clave para poder pensar la literatura (y poder pensarse a uno mismo) como un lugar donde es posible estar fuera de lugar. Desterritorializado. Dice Molloy: "La obra borgeana es, desde un comienzo, llamado de atención sobre la precariedad de esa lámina interpuesta sobre la grieta, sobre el intersticio: lámina textual apenas estable que mantiene una letra ilusoriamente segura. La precariedad se traduce por la insistencia de Borges en lo desarticulado, en la descomposición".¹⁵ Descomposición,

13 Sylvia Molloy, *Citas de lectura*. Buenos Aires: Ampersand, 2017, p. 36.

14 Sylvia Molloy, *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2016, p. 68.

15 Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, op. cit., p. 166.

desarticulación: Borges le regala a Molloy un título (para el libro *Desarticulaciones*) y le entrega un método (des)compositivo (ese *un-doing*) que determinará cómo leer y cómo escribir.

Piglia afirmaba que Borges, como todo escritor, lee de manera interesada, pensando en los textos que va a escribir. Así también lee Molloy: en esos *dissecta membra* de los que está hecha la obra de Borges encuentra un modo de trabajar con / sobre la literatura que se ha vuelto quizás más evidente o más insistente en sus últimos libros. Pero que, en realidad, estaba allí desde el comienzo. Recuerdo ahora que el mismo año que descubrimos *Las letras de Borges*, Sarlo nos hizo leer también *En breve cárcel*. Se trata de dos textos muy diferentes: por un lado, una inteligencia analítica deslumbrante, siempre certera y luminosa; por el otro, un relato lacerante, hecho de agujeros, abandonos y ausencias, en permanente estado de vulnerabilidad. "Con una voz, con su propia voz rota, habrá de unir fragmentos si quiere vivir", dice la narradora de *En breve cárcel* sobre esa mujer que quizás sea ella misma.¹⁶ Molloy cuenta que empezó a escribir este libro cuando se disponía a completar su estudio sobre Borges y, como le costaba entregarse a esa tarea, encontró en la ficción una estrategia para no perder el envión de la escritura: "Fue entonces cuando me di cuenta de que el vaivén, clave de mi lectura de Borges, también se podía aplicar a mi práctica de la literatura. Podía pasar de lo uno a lo otro y escribir dos proyectos al mismo tiempo. Ese vaivén, ese pasar de uno al otro y dejar que se contaminen mutuamente, ha sostenido desde entonces mi escritura".¹⁷

Para todos los que comenzamos a estudiar en la universidad de la democracia, esa forma tan particular de leer y de escribir constituyó una estimulante invitación para aproximarse a los textos. O quizás mucho más que eso: una forma de habitar la literatura.

16 Sylvia Molloy, *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 37.

17 Sylvia Molloy, *Citas de lectura*, op. cit., p. 64.