



HAL
open science

Literatura e intertextualidad. Varia imaginación y Desarticulaciones de Sylvia Molloy

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. Literatura e intertextualidad. Varia imaginación y Desarticulaciones de Sylvia Molloy. Ana Casas. El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción 2015, Iberoamericana Vervuert, 2015, 978-8484898412. hal-03789938

HAL Id: hal-03789938

<https://hal.science/hal-03789938>

Submitted on 27 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Literatura e intertextualidad:
Varia imaginación y Desarticulaciones de Sylvia Molloy¹

JULIEN ROGER

Université Paris Sorbonne – Paris IV

« La perplejidad es la única (sola) moral literaria »
Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, 1998, p. 283

Los vínculos entre autobiografía y autoficción, en los textos escritos en primera persona, son extremadamente permeables. Ello es así tanto en la literatura argentina como, de manera más general, en la literatura posmoderna.

Efectivamente, al tratarse de alguien que, como Sylvia Molloy, ha teorizado sobre la autobiografía («la autobiografía no depende de los sucesos, sino de la articulación de los sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización», 1996: 10), el paso hacia la escritura creadora o creativa no es de ningún modo inocente o ingenuo, sino que tiene, en buena medida, un componente autorreflexivo y adopta, a veces, la forma de una metanarración.

Después de haber escrito dos novelas de temática difusamente autobiográfica, *En breve cárcel* (1981) y *El común olvido* (2002), a partir de 2003 Molloy se ejercita en la práctica autoficcional gracias a publicar de *Varia imaginación* (2003), una recopilación de fragmentos («retazos») íntimos narrados en primera persona, y *Desarticulaciones* (2010), una serie de pequeños textos sobre una amiga de la narradora afectada por la enfermedad de Alzheimer. A primera vista, estos dos libros parecen cuestionar las fronteras genéricas entre autobiografía, autoficción y autonarración.

No obstante, después de varias lecturas, el carácter autoficcional de estas dos obras queda fuera de toda duda, en la medida en que la voz narrativa se identifica con la persona de la autora, al contrario que en *En breve cárcel* y *El común olvido*, donde no se da esta identidad. Así, en *Varia imaginación*, y más concretamente en el fragmento «Pariente», la narradora busca el nombre de su padre en el listín telefónico, luego en un buscador electrónico para finalmente concluir: «me encontré a mí misma» (Molloy 2003: 36). Además, en este libro la narradora menciona un cúmulo de autobiografemas (infancia en Argentina, trilingüismo, amistades femeninas), que tienden a identificarla con la autora.

En *Desarticulaciones*, la identificación entre la voz narrativa y la autora no plantea ninguna

¹ Título original: «Littérature et intertextualité: *Varia imaginación* et *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy». Traducción del francés de Antonio Rivas con la autorización del autor.

duda, al coincidir el nombre propio de ambas: «Hoy la llamé como lo hago todas las noches, pare ver cómo había pasado el día, y como todas las noches respondió: “Sin novedad”. Pero hoy sí hubo novedad: cuando L. le pasó el tubo diciéndole “te llama S.”, atendió y me dijo “cómo te va, Molloy”. Todavía, en algún recoveco de su mente, no soy ausente: estoy» (Molloy 2010: 58).

De este modo, estos textos, gracias al nombre propio, presentan un componente autoficcional: lo que cuenta en la autoficción, al contrario que en la autobiografía, no es tanto el enunciado de los hechos reales, sino la enunciación o, más bien, el contrato de lectura. Gérard Genette, en *Fiction et diction* (1991)¹, distingue a propósito dos regímenes de literariedad que explican el funcionamiento de los textos literarios: por un lado, el régimen constitutivo, garantizado por una serie de intenciones, convenciones genéricas y tradiciones culturales, y, por el otro, el condicional, que depende de una valoración estética subjetiva que puede revocarse en todo momento. La literatura, dice Genette, es el arte del lenguaje (lo que no es, claro está, ninguna novedad). La literariedad es aquello que hace que un texto sea literario, de acuerdo con dos acepciones. La primera consiste en entender que, en ciertos textos, la literariedad es algo adquirido, definitivo: estaríamos ante una teoría constitutivista o esencialista de la literariedad, en el marco de una poética cerrada, bien en virtud de un criterio temático (la ficción: una obra es literaria, porque es ficcional), bien en virtud de un criterio formal o remático (Genette toma el ejemplo de la poesía: la epopeya, la tragedia, la comedia clásica o el drama romántico son literatura, pues responden a una serie de características formales; un soneto es literatura, porque es un soneto, incluso si es malo).

Ahora bien, tanto si se trata del criterio temático como del remático, la poética esencialista se encuentra en un callejón sin salida cuando aborda la literatura no ficcional en prosa: la historia, la elocuencia, los ensayos, la autobiografía y, aún con mayor motivo, la autoficción. La poética esencialista es una poética exclusivista: de ahí la necesidad de recurrir a otro criterio, calificado de condicionalista, que confía al juicio del gusto el criterio de toda literariedad, y que afirma, de ese modo, el papel del sujeto en dicha literariedad: es literario aquello que yo decreto como tal. De lo que se trata aquí, explica Genette, es de la capacidad de todo texto para convertirse en literario al margen de una serie de normas o reglas, al contrario de lo que afirman las poéticas esencialistas. Lo que importa en este caso no es tanto la naturaleza de la obra cuanto su recepción; de ahí que el vasto territorio de la escritura del yo no haya sido considerado como literatura hasta el siglo XIX, y que ello se haya realizado de manera progresiva. Al entender la literariedad como un hecho plural, los llamados textos condicionalistas exigen una teoría pluralista de la lectura. En este sentido, la autoficción apuntaría a las poéticas calificadas por Genette, en *Ficción y dicción*, como

¹ Existe edición en español: Gérard Genette (1993): *Ficción y dicción*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen. (Nota del traductor)

condicionalistas; es decir, la autoficción no se define por una serie de reglas o de normas (como el soneto o la tragedia) sino por la percepción que el lector tiene del libro que está leyendo. La autobiografía, por ejemplo, exige un pacto de lectura claro (veracidad de los hechos narrados), mientras que la autoficción plantea un pacto de lectura indeciso e indecible.

Esta clase de lectura es la que permite y valida el penúltimo fragmento de *Varia imaginación*, «Clair de lune», donde se narra la escena posterior a la muerte de la hermana de la narradora. Poco después del entierro, la mujer de su sobrino dice haber visto a la difunta en el telediario, la víspera de su muerte, comprando alcohol y llevando unas gafas negras. La narradora, que viaja al Caribe unos días más tarde, observa durante un claro de luna a «cuatro o cinco vacas que brincaban y se empujaban juguetonamente, al parecer excitadas por la luna. Mugían de puro deleite, parecían muy contentas, y me sentí extrañamente reconfortada [...]. Me persiguen, nítidas, esas dos imágenes: una vista, la otra, imaginada, las dos inolvidables, para siempre juntas» (Molloy 2003: 101). El lector se encuentra, pues, ante un pacto referencial indeciso y ambiguo; por ello, ante un pacto autoficcional en el que el juego con el referente constituye el núcleo de la obra y genera su aspecto literario.

De esta manera, el papel del lector resulta absolutamente capital en la hermenéutica de las autoficciones. En efecto, como explica muy bien Antoine Compagnon en *Le démon de la théorie* (1998), se oponen aquí dos tesis: la antigua idea que identificaba el sentido de la obra con la intención del autor («lo que el autor quiso decir», objeto de burla para Proust en su *Contre Sainte-Beuve*); y la nueva que, desde Barthes en los años setenta, cuestiona la pertinencia del criterio intencional para describir o determinar el sentido de la obra. En este último caso, el sentido de la obra debe buscarse en la propia obra independientemente de la intención del autor («si el autor hubiera querido decir algo, lo habría dicho», según las palabras de Maurice Molho referidas por Milagros Ezquerro). Habría una tercera vía que pone el acento en el lector como criterio de significación literaria. Durante mucho tiempo, con el fin de explicar las obras, se ha colocado en un primer plano la restitución del sentido del texto según la intención del autor: el sentido del texto es aquello que el autor ha querido decir. Pero la explicación basada en la intención convierte la crítica en algo inútil: si el sentido es intencional, objetivo e histórico, la crítica carece de razón de ser. Este debate, que ya tiene unas cuantas décadas, animó a Barthes a elaborar el ensayo de 1968 acerca de «La muerte del autor» (aunque en realidad la muerte del autor no era para Barthes otra cosa más que una postura y no una exigencia absoluta, como se ha querido creer con demasiada frecuencia). Barthes vincula la importancia del autor al desarrollo del individualismo burgués del siglo XIX: la explicación de la obra había que buscarla en aquel que la había producido. El crítico denuncia, asimismo, el monopolio del autor dentro de los estudios literarios y, en su lugar, entiende que el principio explicativo de la literatura es el lenguaje, impersonal y anónimo, en tanto que material del

que están hechas las obras. El autor cede entonces su espacio a la escritura, al texto: lo que cuenta es el sujeto de la enunciación, esto es, el narrador. La literatura, o al menos la ficción, implica, en este sentido, la disociación del autor y el narrador; en otros términos, el lector se convierte en un autor vicario. Contrariamente a la idea generalizada, el texto no transmite un mensaje predeterminado que debe ser descodificado e interpretado de manera unívoca. El tipo de comunicación que un texto instaura difiere del de una conversación, donde hay un mensaje que debe ser descodificado unívocamente por un destinatario. La comunicación que establece el texto entre el autor y el lector es *in absentia*, específica, diferida, mediatizada e indirecta, en la que dos sujetos se encuentran en coordenadas espacio-temporales diferentes, a diferencia de lo que ocurre en una conversación corriente. Que el autor lo sepa o no, el texto ofrece al lector un conjunto de signos abierto, ampliamente indeterminado y, por tanto, polisémico. Incluso si el autor indica el sentido que le ha querido dar a su texto (es la función de los prólogos), dicho sentido es uno más entre otros posibles, en la medida en que cada lectura modifica el texto. La significación de una obra no es estática ni inamovible; se encuentra sometida a modificaciones. Para un lector contemporáneo de Cervantes el sentido del *Quijote* no es igual al que hoy tiene para nosotros, y no será Pierre Ménard quien nos lleve la contraria. El significado del texto no se agota jamás con las intenciones de su autor: cuando pasa de un contexto histórico cultural a otro, se le añaden nuevas significaciones, que ni el autor ni los primeros lectores habían previsto. Toda interpretación es contextual y depende, por lo tanto, de criterios relativos al contexto en el que se ha producido, sin que sea posible comprender un texto solo por sí mismo: este, de manera inevitable, origina un diálogo entre el pasado y el presente. En cuanto a la lectura de las autoficciones, puede decirse que la muerte del autor ha hecho autónomo al texto y liberado la creación autoficcional, especialmente a raíz de la parte última del célebre artículo de Barthes, en la que este decretaba que la muerte del autor era el precio a pagar por el nacimiento del lector. Hay, pues, en la literatura posmoderna, una autonomización del texto en relación con el origen de su producción. Se trata, evidentemente, de una función productiva del texto, aunque ya no resulta operativa dentro del proceso de lectura: el lector deviene un nuevo autor. La cuestión del autor ha sido sustituida por la del narrador y sus avatares, engendrando, de este modo, una serie de gramáticas del texto del tipo *Figuras III* de Genette. Por otra parte, la muerte del autor ha tenido como consecuencia la emergencia de la teoría en torno a la intertextualidad.

De ahí deriva la siguiente pregunta: entre la exclusión del autor en la poética posmoderna y la escritura de una vida ¿qué puede hacer la teoría?, ¿cómo reconciliar ambas posiciones? Al postular que el texto autoficcional es un texto de creación –una ficción, por lo tanto; una obra que vive su vida-, ¿cuánto del autor podemos encontrar en ella? «Todo esto debe considerarse como si lo hubiera dicho un personaje de novela», decía Barthes (1975: 577) al inicio de su autoficción

*Roland Barthes por Roland Barthes*². Se puede postular que toda autobiografía es una reconstrucción de la vida y, en consecuencia, una construcción que pasa por un proceso de creación, recreación y selección: toda autobiografía implica una parte más o menos considerable de ficción o, lo que es lo mismo, de literariedad. Uno de los desafíos de la autoficción reside en interrogarse sobre cómo inscribir la problemática de «narrar la vida» desde el análisis de los textos que se han producido a partir de la muerte del autor decretada por Barthes. Escribir la vida de uno es también y ante todo representar lo real. ¿Cómo se representa el autor la/su realidad, su vida, en una autoficción? Existe un término medio: no se trata de negar al autor ni de rehabilitarlo, sino de mantenerlo en el centro de la diana para evitar la impostura. No hay respuestas francas o netas: todo se encuentra en el ínterin. La cuestión de la escritura del yo se plantea como una zona de contacto entre diversos problemas teóricos, entre ellos, las relaciones de la literatura con lo real (Compagnon 1998: 103). De este modo, en la literatura posmoderna se excluye el referente, al tiempo que se le concede el protagonismo al lenguaje: el lenguaje, de alguna manera, substituye a lo real. Notemos, sin embargo, que el rechazo de la dimensión expresiva y referencial no es algo exclusivo de la literatura, sino que caracteriza el conjunto de la estética moderna, concentrada en el soporte expresivo. En lo que se refiere a la autoficción, el caso paradigmático lo constituye, claro está, *Fils* de Doubrovsky. Sin embargo, también se puede decir, especialmente en las autoficciones de Molloy, que lo real vuelve a escena, contrariamente a lo que sucede en las autoficciones canónicas como *Fils*. No podemos excluir totalmente lo real, la materia prima de la vida, en las autoficciones de Molloy, sin realizar un contrasentido hermenéutico. Que Barthes o Genette lo quieran o no, la escritura de la vida –por tanto, de un referente real–, pasa, pese a todo, por la vida del autor. Como, por otra parte, señalaba sensatamente Barthes en *Le plaisir du texte* (1973), algunos años más tarde de haber postulado «la muerte del autor»:

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si solo hay «cháchara»). (Barthes 2000: 101)³

Lejeune (1996: 31) ha definido la autoficción como una autobiografía ficticia en la que el narrador lleva el nombre del autor y este puede identificarse con facilidad, en la línea de *Fils* de

² Cito del original: «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman». Existe edición española: Roland Barthes (2007): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de José Miguel Marinas. Madrid: Siglo XXI. (Nota del traductor)

³ La traducción es de Nicolás Rosa en su versión de Roland Barthes (2007): *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid: Siglo XXI, 20. (Nota del traductor)

Doubrovsky (1977, contracubierta), que calificaba la autoficción como «ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales». La autoficción es una proyección del yo en situaciones imaginarias, como señala Genette (1991: 86): «Yo, el autor, os voy a contar una historia en la que soy el héroe, pero que nunca me ha sucedido»⁴.

No obstante, en *Moi aussi* (1986), Philippe Lejeune vuelve sobre el pacto autobiográfico, definido previamente en su obra fundacional, para postular que la autobiografía (y especialmente la autoficción) es, ante todo, una manera de leer; también insiste en la dimensión eminentemente lúdica de la escritura del yo (factor muy poco valorado por la crítica): en ambos casos, tanto en la autobiografía como en la autoficción, el lector puede anular el pacto de lectura que se le propone, y con mayor razón cuando dicho pacto es inexistente. Puede (y en nuestra opinión *debe*) haber un desacuerdo entre la intención del autor y la del lector. Una autobiografía puede ser recibida como una autoficción (como sería el caso de *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, o *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo). Pero, sobre todo, en *Moi aussi* Lejeune insiste en su célebre cuadro del *Pacto autobiográfico*: este puede ser a la vez referencial y autobiográfico, el nombre del personaje puede ser a la vez parecido y diferente (iniciales, nombres distintos), nombres de pila similares. Un libro que en su subtítulo se ofrece como una novela puede presentarse como una autobiografía en la nota de prensa. Lo esencial es que haya juego en la elaboración del texto, así como en su hermenéutica.

Para Lejeune hay una paradoja en la escritura del yo (o en cómo escribir la propia vida): consistiría en pretender escribir un discurso que, a pesar de todo, tiende a veces a la veracidad, y una obra de arte, desligada de su contexto inicial de producción. Una obra que pertenece al vasto conjunto de la escritura del yo implica una tensión necesaria entre la transparencia referencial y la búsqueda estética. Una de las respuestas ya la dio Blanchot: el texto es lo que produce la vida y no la vida la que produce el texto, una fórmula que podría aplicarse a la autoficción.

De nuevo, puede afirmarse que todo depende del lector: en la literatura posmoderna es a él a quien corresponde otorgar el sentido y el estatuto al texto. La etiqueta autobiografía o autoficción para calificar un libro es el fruto de una hipótesis hermenéutica: todo es cuestión de fronteras. Lejeune pide para cada caso no tener una mentalidad policial: la indecisión es lo que cuenta, lo que proporciona la riqueza del texto, su productividad y, como efecto secundario, el placer del lector (o el placer del texto, como diría Barthes).

Este es el sentido del primer libro de Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004), que prolonga, amplía y teoriza las aportaciones del pionero Lejeune. Gasparini lleva a cabo un estudio pormenorizado de la forma autobiográfica y autoficcional, y sobre todo de las formas fronterizas. Para Gasparini las “zonas límite y los puntos de contacto” son la

⁴ Cito del original: «Moi auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée». (Nota del traductor)

fuerza del problema o, al contrario, la razón de su riqueza.

Una de estas primeras zonas de contacto entre el referente y el sujeto estriba en el anonimato del narrador, o al menos en la duda en cuanto a la fuente de la enunciación (evidentemente no siempre ocurre así, como acabamos de ver con las autoficciones de Molloy, aunque el lugar y la identificación del sujeto se reducen a su mínima expresión): en todos estos supuestos, el problema con relación a la identidad, o con los rasgos identitarios difícilmente identificables, se inscribe en una estrategia autorreferencial. Al no nombrar (o al ser impreciso a ese respecto) la instancia enunciativa, el autor actúa como si asumiera directamente su discurso, de igual manera que sucedería con el ensayo: «el sujeto que se cuenta a sí mismo, desprovisto de identidad onomástica, remite a un solo individuo que acepta hacerse cargo del relato: el autor, pues al lector le horroriza el vacío» (Gasparini 2004: 40)⁵.

Otra zona de contacto es, precisamente, la identificación autobiográfica cuando no hay nombre propio, como hemos visto con *Varia imaginación*: por ejemplo, el aspecto físico, los orígenes, la profesión (la narradora de *Desarticulaciones* ha escrito, junto con el personaje principal, un artículo sobre Rulfo), el medio social (las dos casas de Olivos en *Varia imaginación* en la secuencia primera, que lleva por título «Casa tomada»).

Pero, desde la perspectiva que aquí nos interesa, lo más importante es el carácter intertextual de la obra, a saber: la presencia de un texto en otro texto, que se orienta además hacia la ficción. Como indica Gasparini (2004: 104), en los textos fronterizos la intertextualidad es un «operador de ambigüedad genérica»: «La intertextualidad permite al autor precisar o problematizar la posición que ocupa la narración en el eje ficción/referencia en comparación con los textos en los que el estatuto genérico está bien establecido» (116)⁶.

Gasparini concluye diciendo que el lector, como hemos indicado hasta ahora, tiene la última palabra, sumándose de este modo a los planteamientos de Lejeune:

No sabríamos descodificar un texto de este tipo como un crucigrama o una función algebraica en la que los índices serían ficcionales en las abscisas y referenciales en las ordenadas. Más vale concebirlo como lo que Joyce denomina *work in progress* o Umberto Eco «obra abierta». [...] Los dos contratos de lectura chocan de frente y, de alguna manera, se anulan, dejando libertad absoluta al lector para enfocar el texto como mejor lo entienda, para confrontarlo con otro texto, otro recuerdo, otra interpretación, que modificarán su perspectiva de recepción. (Gasparini 2004: 347)⁷

⁵ Cito del original: «le sujet qui se raconte, dépourvu d'identité onomastique, renvoi au seul individu qui accepte de prendre en charge le récit: l'auteur, le lecteur ayant horreur du vide». (*Nota del traductor*)

⁶ Cito del original: «L'intertextualité permet à l'auteur de préciser ou de problématiser la position qu'occupe le récit sur l'axe fiction/référence par comparaison avec des textes dont le statut est bien établi». (*Nota del traductor*)

⁷ Cito del original: «On ne saurait décoder un texte de ce genre comme une grille de mots croisés ou une fonction algébrique dont les indices seraient fictionnels en abscisse et référentiels en ordonnée. Mieux vaut le concevoir comme ce que Joyce nommait *a work in progress* ou Umberto Eco une "oeuvre ouverte". (...) Les deux contrats de lecture s'y télescopent et, en quelque sorte, s'y annulent, laissant toute liberté au lecteur d'investir le texte

Además, y en nuestra opinión esto es lo más importante, para Philippe Gasparini, en su obra más reciente (*Autofiction. Une aventure du langage*, 2008), la distinción entre autoficción y autobiografía estriba en el grado de énfasis que se ponga en la problematización del lenguaje. No solo como vínculo y juego entre el significante y el significado, sino también en los textos en los que se concede el protagonismo al lenguaje o a la literatura autorreflexiva. Veremos en qué medida para Silvia Molloy la mirada sobre el yo es, a menudo, una construcción imaginaria y literaria. Como la propia escritora señala en un pasaje de *Varia imaginación*, «la ficción siempre mejora lo presente» (2003: 97).

En efecto, me parece banal que en el estudio de una autoficción se acuda a la materia autobiográfica en busca del sentido del texto. Esta vía desemboca en un callejón sin salida, en la medida en que encierra el sentido e impide una interpretación literaria adecuada. Al llevar el texto, en este caso la autoficción, solamente hacia el referente autobiográfico se aprisiona su sentido y se empobrece el análisis. Como señala acertadamente Nora Catelli,

Quando no se acepta el enigma de una forma, es siempre el dato biográfico, el detalle real que falta, la circunstancia biográfica que queda por descubrir, lo que parece cerrar la grieta hermenéutica. Cuando un texto se resiste a una interpretación, la ansiedad del crítico no se calma con otras interpretaciones, sino que recurre a los hechos. [...] El refrendo autobiográfico tranquiliza, pero del refrendo biográfico no sale luz. (Catelli 2007: 68-69)

De hecho, como ha analizado Philippe Gasparini, una de las características esenciales de la autoficción, al margen de su vínculo con el tiempo de la infancia, el de la familia (particularmente presente en *Varia imaginación* a través de la relación con la madre) o la dispersión fragmentaria propia de la posmodernidad –visibles tanto en *Varia imaginación* como en *Desarticulaciones*–, es la relación metanarrativa que estas obras mantienen con la literatura en sí. Dos citas de Philippe Gasparini me parecen, en este sentido, pertinentes. La primera, a propósito de *Fils*, de Doubrovsky:

Fils se distingue así de manera llamativa de los escritos referenciales –científicos, jurídicos, periodísticos, etc.– que no tienen más objeto que transmitir las informaciones *a través* del lenguaje, disimulando tanto como sea posible su componente subjetivo, su naturaleza retórica, su existencia incluso. Y por consiguiente se desmarca de las autobiografías, ingenuas o astutas, que postulan una neutralidad del lenguaje. [...] Son las palabras las que engendran el recuerdo y no al revés. El lenguaje dicta su vida. De ahí esta fórmula en quiasmo, un poco rebatida hoy, pero adecuada para su proyecto: confiar «el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje». (Gasparini 2008: 27-28)⁸

comme il l'entend, de lui confronter un autre texte, un autre souvenir, une autre interprétation, qui modifieront sa perspective de réception». (Nota del traductor)

⁸ Cito del original: «*Fils* se distingue ainsi de manière élatante des écrits référentiels –scientifiques, juridiques, journalistiques, etc.– qui ne visent qu'à transmettre des informations *à travers* le langage, en dissimulant autant que

La segunda afecta al carácter intrínsecamente metaliterario y autorreferencial (y no referencial, como en la autobiografía) de la autoficción:

Porque privilegia la función poética del lenguaje, la narración literaria se encuentra automáticamente en la órbita de la ficción y se distingue de las autobiografías ordinarias, prosaicamente cronológicas y explicativas. Solamente la estetización del verbo puede trascender el punto muerto referencial y justificar la empresa autobiográfica. (Gasparini 2008: 49)⁹

Se puede, por tanto, definir la autoficción como un género metadiscursivo, metanarrativo, incluso metaliterario, en el que las palabras no tienen sentido sino por sí mismas y al que hay que desconectar parcialmente (pero no totalmente, como vimos más arriba) de un referente improbable para poder analizarlo. De este modo, el recurso a la sola y única materia autobiográfica puede resultar ser un obstáculo, como ya he notado al citar a Nora Catelli.

Si se leen bien, los usos de la literatura en su vertiente autorreferencial parecen ser ante todo de carácter lúdico tanto en *Desarticulaciones* como en *Varia imaginación*. A la manera de Barthes, en *El placer del texto*, para Molloy la literatura parece ser un juego, una herramienta lúdica que condiciona la relación del sujeto autoficcional con la existencia misma y con la vida.

Como ya han advertido numerosos críticos (Gallego 2011: 63), desde *En breve cárcel*, los títulos de los libros de Molloy son citas, y *Varia imaginación* –cita de Góngora–, no escapa a la regla¹⁰, algo que parece resonar como un contrato de lectura para el libro. En efecto, es difícil discernir lo verdadero de lo falso, dado que Molloy enturbia las pistas y reivindica este resorte creativo. Hemos señalado ya este pasaje de *Varia imaginación*: «La ficción siempre mejora lo presente» (2003: 97); otro tanto sucede en el fragmento «Libertad narrativa», de *Desarticulaciones*: «En su presencia le cuento alguna anécdota mía a L., que poco sabe de su pasado y nada del mío, y para mejorar el relato invento algún detalle. L. se ríe y ella también festeja, ninguna de las dos duda

possible sa teneur subjective, sa nature rhétorique, son existence même. Et il se démarque par conséquent des autobiographies, naïves ou rusées, qui postulent une telle neutralité du langage. [...] Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l'inverse. Le langage lui dicte sa vie. D'où cette formule en chiasme, un peu rebattue aujourd'hui, mais adéquate à son projet: confier "le langage d'une aventure à l'aventure du langage"». (*Nota del traductor*)

⁹ Cito del original: «C'est parce qu'il privilégie la fonction "poétique" du langage que le récit littéraire tombe "automatiquement" sous le coup de la fiction et se distingue des autobiographies ordinaires, prosaïquement chronologiques et explicatives. Seule l'esthétisation du verbe peut transcender l'impasse référentielle et justifier l'entreprise autobiographique». (*Nota del traductor*)

¹⁰ «Varia imaginación que, en mil intentos, / a pesar gastas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño, / alimentando vanos pensamientos» (Góngora 1969: 130).

de la veracidad de lo que digo, aun cuando no ha ocurrido» (2010: 22); o de igual modo en «Reproducción», que podría funcionar como una metáfora del acto de la escritura autoficcional en Molloy: «no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar incoherencias, hiatos, silencio. Esa es mi continuidad, la del escriba» (2010: 38). De esta última cita puede inferirse toda una poética de la autoficción: el uso de la literatura y de la intertextualidad en Molloy viene, de la misma manera que los recuerdos – inventados o no-, a llenar o a acentuar ese silencio. En otras palabras, los *hiatos* de los que habla Molloy mientras escribe se escenifican mediante la referencia a la literatura misma.

De hecho, en la secuencia «De los usos de la literatura» de *Varia imaginación*, la narradora cuenta entre otras cosas cómo su profesora de inglés obligaba a toda la clase a aprenderse de memoria largas tiradas de Shakespeare. Tomando por caso un fragmento del *Mercader de Venecia*, cada alumno debía recitar, de forma aleatoria, un verso del texto dramático:

Entraba a clase, abría el registro, nos pedía que cerráramos los libros, y luego arbitrariamente señalaba a una alumna con un índice imperioso como una garra. *You!*, gritaba, y la conminada empezaba a recitar [el primer verso], pero el dedo la interrumpía, apuntando enseguida a otra alumna, *Now you!*, y la otra empalmaba [el segundo verso]... (Molloy 2003: 79-80)

Y concluye la narradora: «La literatura se reducía, en esas clases, a un juego de acertijos. No nos habría sorprendido que la inglesa, cuando alguien se equivocaba, hubiera gritado, como la reina roja, “Off with their heads!”» (2003: 80), en alusión a la Reina de Corazones de *Alicia en el país de las maravillas* (Carroll 1970: 200).

A partir de este fragmento ligado a la infancia, parece que la literatura sea capaz de dar vida tanto a los personajes como a la narradora. En efecto, en estas dos obras, los autobiografemas se vinculan la mayor parte del tiempo a la literatura y aparecen impregnados de materia intertextual.

En el fragmento «Misiones» de *Varia imaginación*, la narradora relata un viaje – como su nombre indica- a las Misiones jesuitas, en el nordeste de Argentina. Desde el inicio, el recuerdo de este viaje se empapa de referentes intertextuales: «En lugar de habitaciones había casitas tirolesas diseminadas por el parque descuidado, selvático; la mezcla de Heidi con Conrad era curiosa pero no desagradable» (2003: 47). Pero lo que llama la atención del lector también desde el principio es la alusión a Horacio Quiroga, muy visible en todo el pasaje, ya sea a través de la alusión, en el íncipit, a una piscina llena de serpientes («Ahí bañaba a los hijos, nos contestaron, y luego cuando crecieron guardaba víboras, la piletita se volvió serpentario», 47), del gesto de la hotelera cuando aparta a la narradora para protegerla de una serpiente («Yo estaba a punto de cruzar el umbral que daba al patio cuando me tiró de la manga haciéndome dar un paso atrás. Vimos deslizarse una viborita negra rumbo a una mata de arbustos», 49), o, especialmente, en el fragmento final: «Me acuerdo de una

frase, de pronto, y pienso que es de las más bellas de la literatura argentina: “Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay”» (49), extracto del relato de Quiroga «A la deriva», incluido en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* o (2004: 97). De modo que el lector puede preguntarse con razón si esta reminiscencia es lo que motiva la alusión velada a Quiroga o, más bien, si no es la alusión final a Quiroga lo que desencadena un recuerdo posiblemente inventado por la narradora. Así, el lector no sabe si el pacto de lectura en *Varia imaginación* es de orden referencial o ficcional, cosa que abre el libro a un espacio literario mucho más rico que si se tratara de una simple autobiografía. Por mediación de la referencia literaria, el texto accede a un tipo de realidad distinta, que ya no es únicamente la de los recuerdos sino también la del Texto.

Además de Quiroga, citado en *Varia imaginación*, y Cortázar, al que Molloy rinde homenaje en el primer texto del libro, «Casa tomada» (Ezquerro 2011: 98-99), las alusiones a Borges en *Desarticulaciones* permiten situar el texto en una óptica deliberadamente literaria. A este propósito, resulta revelador el fragmento «Ceguera»:

Durante un tiempo entretuve una teoría que acaso sea acertada. Recordaba que a Borges siempre le había costado hablar en público, al punto que cuando le dieron el Premio Nacional de literatura tuvo que perderle a otro que leyera su discurso de agradecimiento. Yo solía identificarme con esa timidez para hablar, yo que casi no podía dar clase y tenía que imaginar que no me miraba nadie para no tartamudear. [...] Ahora, cuando la visito me ocurre lo contrario. Hablo y bailo (ella no aporta nada a la conversación) y cuento cosas divertidas, e invento, ya lo he dicho, cada vez con más soltura. (Molloy 2010: 27)

De este modo, la alusión a Borges, como modelo de enunciación, es bastante reveladora de la relación que la narradora mantiene con la literatura: invocar a un autor y apropiarse de sus posiciones para convertirse ella misma en autora, hipertextual, como pudo serlo el propio Borges, tal y como estudió Michel Lafon en su tesis sobre Borges y la reescritura:

A fuerza de reescrituras, visibles o invisibles, esta obra provoca en su entorno complejos sentimientos, extraños comportamientos. Más allá de la irritación o de la fascinación, algo misterioso, recurrente e implacable se pone en marcha: yo propongo llamarlo una eficacia. Interrogarse sobre tal eficacia es intentar detenerse en la manera en la que Borges fue reescrito por otros escritores, en la manera en la que la obra borgesiana fue reescrita por otras obras. (Lafon 1989: 483)¹¹

¹ ¹ Cito del original: «A force de réécritures, visibles ou invisibles, cette oeuvre provoque à son entour de complexes sentiments, d'étranges comportements. Au-delà de l'irritation ou de la fascination, quelque chose de mystérieux, de récurrent et d'implacable se met en place, que je propose d'appeler une efficace. S'interroger sur une telle efficace, c'est essayer de s'arrêter à la manière dont Borges est réécrit par d'autres écrivains, dont l'oeuvre borgésienne est réécrite par d'autres oeuvres». (Nota del traductor)

Así, al citar la postura del ciego borgesiano, Molloy se apropia de un cierto modo de su imagen de escritor para seguir sus huellas y para escribir su propio relato: lo dice claramente al final del extracto citado: «cuento cosas divertidas e invento, ya lo he dicho, cada vez con más soltura» (2010: 27). Reescribir a Borges para inventar, para convertirse a su vez en autora, este es el proyecto de Molloy, su relación con el hecho literario y con su propia práctica creadora.

En efecto, la relación con Borges no se limita solo a este pasaje: en el fragmento «Fractura», Molloy evoca, como indica su título, el relato de una fractura que ella misma sufrió y añade que, durante la semana siguiente a su accidente, no cesó de recordar toda su vida pasada: «la memoria se ha puesto a trabajar febrilmente» (2010: 62). Ni de escribir sobre ML, la persona a la que visita y que también sufrió una fractura, y está aquejada de la enfermedad de Alzheimer: «Y pienso en ML, que durante su convalecencia no experimentó ese abarrotamiento digno de Funes, ML que ni siquiera recordaba haberse roto la pierna aun cuando la tenía delante. Pienso acaso en esa instancia –y solo entonces- le haya tocado la mejor parte» (2010: 62). De la necesidad, por lo tanto, de olvidar el referente inmediato, la vida, para sumergirse en otro mundo, el del olvido que permite franquear el paso hacia la creación literaria a través de la referencia a «Funes el memorioso» (Borges 1994a: 121-133).

La última referencia a Borges proviene de «El Aleph» (1994b: 155-174) y tiene lugar, de nuevo, durante una estancia en el hospital, en el fragmento «Proyección»:

En los días que pasé en el hospital después de mi accidente tuve un sueño raro. Soñé que estaba con una conocida grande dame neoyorquina que murió hace unos años. Viva en mi sueño, se lamentaba de no haber asistido al primer desfile de Saint-Laurent [...], y yo en mi sueño la consolaba, le decía que yo tenía el desfile en mi cabeza y se lo podía mostrar, porque en efecto mi cabeza era un proyector cinematográfico y contenía todo. Acto seguido comenzaba a proyectarle el desfile en su más mínimo detalle en una de las paredes de su biblioteca, con mi cabeza, vuelta Aleph.

Pienso: cómo en otra época le hubiera divertido este cruce de lo literario con lo frívolo a ML, cómo hubiera entendido este sueño. Pienso: no me atrevo a preguntarle si se acuerda de Borges, menos de Saint-Laurent, me diría que si los viera se acordaría de ellos. (Molloy 2010: 66-67)

De hecho, la relación con la literatura («con mi cabeza, vuelta Aleph») es, por una parte, una cita que sirve para autorizar el texto autoficcional y para –casi- legitimarlo; por otra parte, dicha relación aparece desdramatizada sobre el modo irónico («me diría que si los viera se acordaría de ellos»): parece que lo que cuenta es sobre todo el juego con la literatura. Más allá del uso clásico de la cita (Compagnon 1979), el espacio autoficcional que esta abre es lo que resulta verdaderamente esencial en el caso de Molloy. De ahí que la referencia a Borges, que en un primer momento podría parecer imponente (pues la referencia a «El Aleph» implica la invocación de un texto canónico), se

ve luego neutralizada e invertida. El uso de la intertextualidad está aquí al servicio del espacio del yo, el espacio autoficcional de creación parcialmente autónomo no solo con relación a su referente real (la *grande dame*), sino también respecto a su referente intertextual.

Al margen de este lúdico aspecto borgesiano, Sylvia Molloy, de condición trilingüe, mantiene con el francés y con la literatura francesa una relación de tipo afectivo: «Los parlamentos de Racine, también aprendidos de memoria, fueron vehículos de mis amores no correspondidos de adolescente, consuelo de los engaños que sufrí de adulta» (2003: 80).

Otro buen ejemplo de los poderes de la literatura en *Varia imaginación* se encuentra en la evocación de los diferentes tejidos utilizados por la madre y la tía de la narradora: esta, en un monólogo elíptico, digno de Molly Bloom (Joyce 2006), enumera un número nada insignificante de clases de tejidos para rendir homenaje a su madre y a su tía:

Plumeti, broderie, tafeta, falla, gro, sarga, piqué, paño lenci, casimir, fil a fil, brin, organza, organdí, voile, moletón, moleskin, piel de tiburón [...]. Recuerdo estas palabras de mi infancia, en tardes en que hacía los deberes y escuchaba hablar a mi madre y a mi tía que cosían en el cuarto contiguo. Reproduzco este desorden costurero en mi memoria. (Molloy 2003: 21-22)

Este fragmento, titulado «Homenaje», es, como indica la narradora, un claro tributo a su madre y su tía. Pero el lector puede, de igual modo, advertir un homenaje a otra escritora argentina, Silvina Ocampo, en cuya obra la ropa ocupa un lugar destacado. Pensamos, en primer lugar, en las viñetas de *Viaje olvidado*: «El vestido verde aceituna» (Ocampo 2005: 17-22) o «El retrato mal hecho» (Ocampo 2005: 59-64), en el que la madre, Eponina, después de morir su hijo asesinado por Ana, la mucama, va citando fragmentos de revistas de moda: «Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín» (Ocampo 2005: 63).

Otro cuento de Silvina Ocampo que permite esclarecer el de Molloy se encuentra, claro está, en *La furia*: se trata de «El vestido de terciopelo», en el que la bata adornada con un dragón se convierte en una cárcel, hasta el punto que la protagonista muere asfixiada (Ocampo 1982: 146-147). En estos dos intertextos de «Homenaje» se produce un contraste evidente entre un enunciado en crisis y una enunciación poética. En el fragmento de Molloy, casi exclusivamente compuesto de una enumeración de tejidos, parece que el acontecimiento que narra el relato sea precisamente el relato en sí mismo: el dato autobiográfico es mínimo, mientras que el relato ocupa todo el espacio en detrimento de su referente inmediato, esto es, la infancia de la narradora y la relación que esta mantiene con la madre y la tía.

Este fragmento, que consiste en una enumeración de tejidos, es en más de un sentido

revelador de la relación que la narradora mantiene con el lenguaje, a saber: la demanda de un lenguaje desencarnado, o más bien unido a la experiencia autobiográfica solo por un hilo. Llegados a este punto habremos comprendido que aquí los recuerdos no se componen de autobiografemas, sino que se constituyen únicamente a través de una cadena de palabras cuyo sentido no se proporciona al lector hasta el final de la obra. El lenguaje se presenta aquí como una entidad claramente metarreferencial, metanarrativa, hasta tal punto que su casi-autonomía queda fuera de toda duda. En *La figure de l'auteur* (1995), Maurice Couturier, a propósito de Joyce, calificaba este tipo de relatos de «monólogos elípticos». La conclusión a la que llega resulta, a su vez, pertinente para *Varia imaginación*:

El autor sabe que, en todo trabajo predicativo acabado, dejará marcas de su propia enunciación y solo llegará a representar imperfectamente los pensamientos conscientes o preconscientes de sus personajes; ensaya entonces erigir sus palabras en ley, y ello borrando la sintaxis. No obstante, la sintaxis es a menudo, si no siempre, fácil de reconstruir, lo que muestra que sus esfuerzos son parcialmente vanos; no sabremos, sin embargo, reprochárselo, ya que, de otro modo su texto sería ilegible. Se encuentra, entonces, preso en un juego que tiene un doble impedimento y, a la vez, nos hace caer en la trampa: la de la representación. (Couturier 1995: 167)¹²

En otros términos, esta enumeración no tiene valor fuera de sí misma; se trata de una concreción verbal autónoma en la que el referente desempeña un papel menor.

En conclusión, hemos visto que la literatura y la intertextualidad tienen un papel primordial tanto en *Varia imaginación* como en *Desarticulaciones*, se trate de una versión de autoridad con Borges (1994a, 1994b) o Quiroga, de su versión lúdica, festiva, o una versión puramente autorreferencial y desconectada de la experiencia vivida dentro del monólogo. Molloy no propone una representación de aquello que es (o de lo que fue, su realidad): sus textos no fotografían lo real ni lo reproducen, no lo describen. Aunque sí experimentan con una posibilidad de la existencia a través del juego con la literatura y la intertextualidad.

Se podrían multiplicar los ejemplos, pero, para concluir –pese a que la narradora de *Varia imaginación* entiende que «Proust no apelaba a mis preocupaciones éticas de adolescente de la misma manera [que Gide]» (2003: 28)-, es una cita de *El tiempo recobrado* la que esclarece de manera inmejorable su relación con la literatura y la intertextualidad: «La verdadera vida, vida por fin descubierta y esclarecida, la única vida por tanto que realmente se vive, es la literatura» (Proust

¹ ² Cito del original: «L'auteur sait que, dans tout travail prédictif achevé, il laissera des marques de sa propre énonciation et ne parviendra qu'imparfaitement à représenter les pensées conscientes ou préconscientes de ses personnages; il essaie donc d'ériger les mots en loi, et cela en gommant la syntaxe. Pourtant, cette syntaxe est souvent, sinon toujours, aisée à reconstituer, ce qui montre que ses efforts sont partiellement vains; nous ne saurions, cependant, lui en faire le reproche car son texte serait illisible autrement. Il se trouve donc pris au jeu d'une double contrainte et nous prend en même temps au piège, celui de la représentation». (*Nota del traductor*)

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes. Oeuvres complètes*, t. IV. París: Seuil.
- _____ (2000): *Le Plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*. París: Seuil.
- BORGES, Jorge Luis (1994a): *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.
- _____ (1994b): *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé.
- CARROLL, Lewis (1970): *Alice au pays des merveilles*. París: Aubier-Flammarion.
- CATELLI, Norah (2007): *En la era de la intimidación. El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- COMPAGNON, Antoine (1979): *La Seconde main ou le travail de la citation*. París: Seuil.
- _____ (1998): *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. París: Seuil.
- COUTURIER, Maurice (1995): *La figure de l'auteur*. París: Seuil.
- EZQUERRO, Milagros (2011): «Sylvia Molloy: teoría y ficción», *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 73/74, 97-102.
- GALLEGO CUINAS, Ana (2011): «La Argentina en la valija: la ficción de Sylvia Molloy», *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 73/74, 60-71.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. París: Seuil.
- _____ (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*. París: Seuil.
- GONGORA, Luis de (1969): *Sonetos completos*. Madrid: Castalia.
- GENETTE, Gérard (1991): *Fiction et diction*. París: Seuil.
- JOYCE, James (2006): *Ulysse*. París: Gallimard.
- LAFON, Michel (1989): *Recherches sur l'oeuvre de Jorge Luis Borges*. Tesis de doctorado (dir. Maurice Molho). Université de Paris-Sorbonne - Paris IV.
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- _____ (1986): *Moi aussi*. París: Seuil.
- MOLLOY, Sylvia (1996): *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2002): *El común olvido*. Buenos Aires: Norma.
- _____ (2003): *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____ (2010): *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2011): *En breve cárcel* [1981]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- OCAMPO, Silvina (1982): *La furia*. Buenos Aires: Alianza tres.
- _____ (2005): *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Emecé.
- PROUST, Marcel (1954): *Le Temps retrouvé*. París: Gallimard.
- QUIROGA, Horacio (2004): *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Ensayo preliminar de Andrés Neuman. Palencia: Menoscuarto.
- SHAKESPEARE, William (s.f.): *Le Marchand de Venise*, disponible en <http://www.atramenta.net/lire/le-marchand-de-venise/11913/3#oeuvre_page> [última consulta: 27.09.2013].

¹³ Cito del original: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature». (Nota del traductor)