



La imaginación ética : un análisis de *Varia* imaginación de Sylvia Molloy

Autor:
Josiwicz, Alejandra

Revista
Mora

2010, N°16, pp. 114-124



Artículo



La imaginación ética.

Un análisis de *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy*

Alejandra Josiowicz

RESUMEN

El trabajo se propone leer *Varia imaginación*, de Sylvia Molloy, uno de los avatares del "giro autobiográfico" de la literatura actual, como escenificación de la eticidad de todo acto de "escritura del yo". Con ese fin, retoma la propuesta de Judith Butler en *Giving an account of oneself* (2005): un sujeto construye una narración de sí mismo necesariamente, atravesado por la eticidad que lo liga tanto al lenguaje que lo constituye, como a un otro que lo interpela. Plantea tres niveles éticos: ética de la forma, ética topográfica y ética interrelativa, para leer a *Varia imaginación* como una escritura que evade toda épica triunfal y muestra al yo fragmentado, haciendo de la experiencia personal un sutil acto político.

Palabras clave: ética, escritura del yo, otredad

ABSTRACT

The essay analyzes *Varia imaginación*, by Sylvia Molloy -part of the current tendency to the autobiographical in literature- as an example of the ethical nature of the writing of the self. To that end, it reads Judith Butler's theorizations in *Giving an account of oneself* (2005). The subject gives an account of himself necessarily determined by the ethics that bound him to language and to the other by whom he is addressed. The article explores three ethical levels: ethic of form, ethic of space and ethic of address. Therefore, it reads *Varia imaginación* as a text that avoids an epic of triumph and shows the self in its fragments because it transforms the purely personal into the subtly political.

Key words: ethic, writing of the self, otherness

* Fecha de recepción: 24 de septiembre de 2009.

Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2009.

"El lenguaje ha supuesto inequívocamente que la consciencia no sea un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido, como la tierra es el medio en el que las ciudades muertas yacen sepultadas. Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Éstos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlo como se levanta la tierra al cavar. Pues los estados de cosas son sólo almacenamientos, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor—como escombros o torsos en la galería del coleccionista— en los aposentos de nuestra posterior clarividencia".

Walter Benjamin, "Crónica de Berlín", (1996: 210).

La razón por la que comenzamos este ensayo sobre *Varia imaginación* de Sylvia Molloy con un epígrafe de Walter Benjamin es porque allí aparece el concepto de memoria como proceso, *acto del recuerdo*, por sobre una idea temática de pasado como contenido, depósito a recuperar. Si Benjamin se exhiba en el modo como uno debería comportarse al enfrentar el pasado —comprometiendo el propio cuerpo, sin temor a lo repetido— es porque, más que de recordar algo olvidado, se trata de encontrar un "tono" "genuino" y un "tesoro" o huella mnémica. Por un lado, ese tono puede pensarse asociado a un posicionamiento —que podríamos pensar como ético o trascendental— por parte del sujeto rememorante. Por otro, la imagen que, para Benjamin, constituye el resultado del proceso del recuerdo, "el tesoro escondido tras la tierra", lleva implícita la idea de potencialidad, de uso futuro: ¿Para qué extrae uno imágenes de la superficie opaca del recuerdo si

no es para regodearse en ellas, usarlas como compañía, amuletos, esperanza de futuridad? Como las técnicas que utilizan los niños en la escuela para recordar fórmulas matemáticas o información biológica —las reglas mnemotécnicas— esas imágenes constituyen herramientas cotidianas de la memoria. Son recordatorios de la contingencia, de la falibilidad del yo: armas de esperanza, pero también *souvenirs* de la propia muerte: las imágenes de la memoria evitan toda megalomanía.

Ante la acusación de frivolidad que se le ha hecho al intimismo —de ser una respuesta envanecida y oportunista al amarillismo de un público deseoso de detalles truculentos (Girard, 1986: 32)— este ensayo se propone leer en una clave diferente uno de los avatares del "giro autobiográfico" de la literatura actual, concebido como tendencia, tanto en el caso argentino como a nivel internacional. La idea es leer, en *Varia imaginación*, una reflexión acerca

de la *eticidad* del acto de la rememoración —en la clave trascendental y vuelta hacia el futuro que nos sugiere Benjamin— pero, sobre todo, de la eticidad de todo acto de "escritura del yo".

Con ese fin, interesa retomar la propuesta de Judith Butler en *Giving an account of oneself* (2005). Allí, Butler piensa las condiciones por las cuales un sujeto da cuenta de sí, o construye una narración de sí mismo, como necesariamente ligadas a un otro, una segunda persona que lo interpela. "Uno puede narrar su autobiografía únicamente a un otro", dice Butler,

Yo existo, en sentido pleno, para ti y por virtud de ti. Si pierdo las condiciones que me interpelan, si no tengo un 'tú' al cual dirigirme, entonces me he perdido a mí mismo (2005: 32).

Según Butler, todo discurso sobre sí tiene una relación causal con el sufrimiento de los otros, con

un reclamo externo que implica al yo en un marco moral. Según estas consideraciones, entonces, narrarse a uno mismo respondería más a un impulso ético que a un esfuerzo reflexivo. Paralelamente a lo que veremos en nuestro análisis de *Varia imagi-nación*, en la idea de eticidad que sostiene Butler, la figura de la *madre* está en el origen de la narración: ver a la propia madre vulnerable, expuesta al dolor y dar cuenta de la evidencia de ese dolor son actos de subjetivación primarios.

La otra condición para la narración de sí que concibe *Giving an account of oneself* es la imposibilidad de recuperar un origen referencial del yo: las versiones sobre el origen divergen, pero de ninguna se puede decir con certeza que es la verdadera¹. El relato de uno mismo siempre es parcial, dada la opacidad del yo, y agrega algo a la historia cada vez que habla. El fracaso de dar cuenta —en forma exhaustiva— de sí que aparece en *Varia imaginación*, en lugar de una noción de narrabilidad satisfactoria y completa, es el otro punto central de su disposición ética. Esa eticidad, como veremos, es el espacio en que el texto encuentra su límite: la relacionalidad que lo liga tanto al lenguaje que lo constituye como al otro que lo interpela.

La propuesta con la que trabajamos, entonces, es que el

texto puede ser leído en *tres niveles o escalones éticos*: en primer lugar, como puesta en funcionamiento de una ética de la forma, metaficcional o metagenérica, en un diálogo crítico implícito con las convenciones de la escritura autobiográfica². En segundo lugar, como ética topográfica, mediante el despliegue en el espacio y la puesta en escena del cuerpo como testimonio de la memoria. La escritura se vuelve así museo-casa de la intimidad, en la que no hay lugar para la neutralidad. En tercer lugar, la última dimensión ética, quizás la más radical, es la interpelativa, la del otro al que el texto se dirige y encomienda, volviéndose una superficie de homenaje. En esos tres niveles, podemos pensar a *Varia imaginación* como una escritura cuya eticidad consiste en evadir toda épica triunfal y en mostrar al yo fragmentado en sus pedazos, haciendo de la experiencia personal sutil acto político. Por un desvío, en forma delicadamente implícita, el texto abre espacio a la otredad en el lenguaje, en el género sexual, en la memoria familiar e histórica, en la geografía, en la idea de comunidad y en la de nacionalidad. Un texto como *Varia imaginación*, que siembra silencios para reivindicar la diferencia y tiene la inteligencia de proyectar esa alteridad —politizada— hacia el

futuro, genera en la lectura el efecto de vacancia y de espacio porvenir de las mejores formas de literatura.

I. Laberintos de la escritura del yo

Varia imaginación despliega una *ética de la forma* de la escritura del yo, una reflexión ética sobre el género. Es casi un ensayo anti-autobiográfico. Las convenciones de la escritura autobiográfica aparecen, pero transgredidas, parodiadas, revertidas, con la idea implícita de desarmar al yo triunfal de la autobiografía.

En primer lugar, el texto lleva al extremo la imposibilidad que subyace a todo intento autobiográfico: "la incertidumbre de ser [que] se convierte en incertidumbre de ser en (y para) la literatura" (Molloy, 1996: 12); y se hace eco de Paul De Man que dice:

El interés de la autobiografía [...] no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo —no lo hace— sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones topológicas (1991: 114).

Varia imaginación ofrece una buena ocasión para desarmar toda

1 "Ser un cuerpo es, en algún sentido, estar privado de una memoria exhaustiva de la propia vida" (2005: 38), dice Butler. Todas las traducciones del texto son mías.

2 Por el lado del ensayo-ficción, el texto plantea una vuelta de tuerca a la operación que desplegaba *El común olvido* (2002), que ponía esas mismas normas al servicio de la novela.

ilusión referencial porque muestra el desconocimiento radical que subyace a todo acto de conciencia. Una figura del lenguaje, un gesto repetido, una cita, se interponen siempre entre el yo y la voluntad de representación. Este es el fundamento sobre el cual se asienta la melancolía de *Varia imaginación*, y es también lo que, en forma de broma, sobrevuela su humor. En el capítulo que abre el libro, "Casa tomada", dos personajes, el narrador y Pablo, tienen versiones opuestas del pasado, lo que causa confusión y angustia en el primero. Las percepciones son mutuamente excluyentes: uno ve diferencia (la casa ha cambiado, no es la misma) en donde el otro ve identidad (y reconocimiento: "todo está en orden"). Si bien el objeto es el mismo, no hay refutación sino coexistencia indecible: "Acaso los dos tengamos razón" (Molloy, 2003: 12). Por otro lado, la naturaleza mediada del relato aparece en el siguiente pasaje, cita borgeana:

Yo habría podido ser la mujer que encontró las cartas; o la que las escribió. He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora lo presente (Molloy, 2003: 97).

La reversión del yo autobiográfico, en este caso, consiste en velar la experiencia tras el condicional: "yo habría podido ser" dice este yo de la incerteza, borrándose, volviéndose término sustituible. Por otro lado, esta cita propone al lector la suspensión de todo verosímil, de toda referencialidad. Lo que rige el relato no es la identidad homogénea de un "yo" que da cuenta de sí sino, únicamente, la propia naturaleza lúdica de la ficción.

En segundo lugar, el texto deconstruye en forma minuciosa las reglas del género. Como dice Molloy en *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), la autobiografía se rige por una operación de autoconfrontación textual ("yo soy el tema de mi libro"), así como por un "progreso hacia la introspección" que pasa por un proceso tópico "desde la estrechez del documento hasta la libertad de la ficción" (Molloy, 2003: 21). Siendo algo esquemáticos, podemos enumerar otras características de la escritura autobiográfica —o de ciertas biografías típicamente situadas en el siglo XIX—, como la elaboración de una imagen legitimadora de intelectual que lo enmarca en un

linaje nacional; la presencia de un yo fuerte cuya historia progresa en forma lineal hacia una adultez gloriosa y en que la infancia prefigura los logros del adulto; un viaje de recuperación de una naturaleza "interna" olvidada y la búsqueda del verdadero yo.

Con respecto a la autoconfrontación, la regla que hace de la autobiografía retrato y escenificación del yo, vemos que en *Varia imaginación*, el yo nunca aparece en primer plano. Por el contrario, es de naturaleza radicalmente elusiva y es representado siempre en fragmentos o cubierto por un velo, como si tuviera que pedir perdón por el acto de exhibición que implica hablar de sí mismo. "La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aun, perdonada" (Molloy, 1996: 17). Como singularidad sin contenido³, ese yo puede leerse en clave ética. Por un lado, elude las trampas del narcisismo por la sobriedad del fragmento y, por otro, se neutraliza o se borra en una búsqueda por ser término de intercambio e identificación con otros⁴. De hecho, el yo de *Varia imaginación* evita nombrarse si no es en los otros. En "Pariente", por ejemplo, la niña y la mujer adulta juegan a buscar su propio nombre, una en la guía

³ "Esta exposición que yo soy constituye, podríamos decir, mi singularidad. No puedo eliminarla porque es una característica de mi propia corporalidad y, en un sentido, de mi vida propiamente dicha" (2005: 33), dice Judith Butler en el texto ya citado.

⁴ "La noción de singularidad muy a menudo se relaciona con el romanticismo existencial y con un reclamo de autenticidad, pero entiendo que, precisamente porque no tiene contenido, mi singularidad tiene algunas propiedades en común con las tuyas y por lo tanto es, hasta cierto punto, un término sustituible." (Butler, 2005: 34).

telefónica y la otra en los buscadores electrónicos. La búsqueda tiene como origen el interés por conocer a los otros que usan mi nombre, aquellos que vuelven mi identidad un término sustituible. En ese campo de múltiples identidades, que es la lista de nombres, aparece el yo, escondido, subordinado al "placer vicario de espiar al otro":

Bajo el apellido paterno encontré algunos atletas, el nombre de un collage en el estado de Nueva York, y me encontré a mí misma (Molloy: 2003: 36. El destacado es mío).

La identidad y la inscripción social del propio nombre emergen como por casualidad, en una lista, únicamente a través del eco de otros. Este es el momento en el que el texto más se aproxima a un autorretrato del yo en sociedad: se trata, asimismo, del punto de máxima oblicuidad.

Para ver en qué sentido, en *Varia imaginación*, se subvierte la regla de la introspección psicológica en el género autobiográfico, es interesante ir por un momento a *El común olvidado* (Molloy, 2002). Allí, Daniel iba en busca de sí intentando reconstruir, en forma especular, la

imagen de la madre, verdadero núcleo del enigma. Se trataba de un yo activo, casi detectivesco, cuyo intento, sin embargo, se mostraba siempre fútil: no hay nada que recuperar, solo esquivarlas del pasado⁵. En *Varia imaginación*, en cambio, no hay momentos de introspección porque el yo no aparece como agente de resolución de ningún enigma respecto de la propia identidad ni a la de otros. La escritura del yo se asienta sobre su propia fragmentariedad, que encuentra su reflejo en la de la madre. No hay profundidad psicológica porque es un yo de superficie, existe únicamente en lo que enuncia sobre sí, es puro lenguaje.

Con respecto a la autobiografía como afiliación a un linaje nacional, es interesante notar que en *Varia imaginación*, la nacionalidad aparece figurada en una serie de postales. Se trata de lo que Molloy, en *Acto de presencia*, llama "visiones últimas", de paisajes nacionales en decadencia, en proceso de desaparición:

los lugares de la memoria, los sitios elegidos para los ritos de la comunidad: casonas familiares,

provincias soñolientas (fortalezas de la tradición), ciudades irrevocablemente cambiadas, quizás destruidas, por el tiempo (Molloy, 1996: 20).

Pero, los gentilicios y los topónimos en el texto confunden en lugar de ubicar. En la voz de la niña que en "Costa atlántica" une nombres al azar y yuxtapone las versiones del recuerdo para inventar un relato trágicamente erróneo ("Más tarde me dicen que una escritora llamada Alfonsina Storni se mató tirándose en el mar, desde dónde, quiero saberlo. Me imagino que acaso de la roca donde se sentaba Edda Mussolini." (Molloy, 2003: 17)) se traduce en la desorientación de la adulta: "También volví a Punta Mogotes, pero todo estaba tan cambiado que no reconocí nada. No encontré el hotel donde paraba Edda Mussolini. Alguien dijo, en chiste, que sería el Hotel Sasso y tuve que pedir que me aclarara la referencia" (19). *Varia imaginación* no aclara las referencias porque no se trata de mapas, parece decir, sino de abismos. Resulta que en ese laberinto transatlántico que es la cultura "nacional", uno está

⁵ "Decía mi madre (y viviría para experimentarlo en carne propia) que la memoria es un don elusivo, a menudo infernal. Cuando trato de acordarme de ella, no logro detener una imagen fija sino un torbellino de figuras superpuestas; mi madre de joven, mi madre muerta, mi madre tal como la soñé una noche, después de una visita que resultaría ser la última, como una chiquita de meses que lloraba desconsoladamente en mis brazos. Es más fácil recordar objetos que fueron suyos —que ya sé, de algún modo son ella: pero que, sobre todo, no lo son— más fácil, digo, que recordar a mi madre. Por eso conservo algunos de esos objetos: para convocarla, para celebrar alguno de sus muchos gestos perdidos, para sentirme menos solo" (Molloy, 2002: 14. El subrayado es mío).

permanentemente perdido, sin casa.

Finalmente, es interesante ver cómo aparece en el texto la escena infantil de acceso a la letra, típicamente planteada como profética de las glorias del intelectual autobiógrafo. En *Varia imaginación*, dicha escena no aparece idealizada ni naturalizada: no se trata del niño prodigio sarmientino, autodidacta, ni de la aventura de la niña Victoria Ocampo por el mundo vedado de los libros (Molloy, 1996: 81). Por el contrario, el acceso a la literatura y a las lenguas extranjeras están íntimamente ligados al deseo de otro: se aprende francés para remediar la carencia de la madre:

De chica quise aprenderlo porque a mi madre le había sido negado. [...] Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre, tuviera dos lenguas. Ser monolingüe parecía pobreza (Molloy, 2003: 27)

y "se aprende inglés para satisfacer las exigencias de la abuela paterna" (2003: 75). Se trata de mostrar la deuda con los otros pasados. que posibilitan el escritor del presente. Asimismo, se aprende literatura francesa en los recorridos que marca el enamoramiento hacia una profesora, en una iniciación a la letra que también es iniciación sexual. No hay aprendizaje desinteresado, parece decir el texto, contra la imagen omnipotente y legitimada, de marca borgeana, del que se acerca a los libros en soledad para entablar conversaciones puramente abstractas.

II El cuerpo íntimo como testigo de la historia

Los recuerdos, incluso cuando se extienden en detalles, no siempre representan una autobiografía. Y con toda seguridad esto no lo es, ni siquiera en lo referente a los años de Berlín, que son de los que únicamente aquí se trata. Pues la autobiografía tiene que ver con el tiempo, con el transcurso y con aquello que constituye el constante fluir de la vida. En cambio aquí se trata de un espacio, de momentos y de inconstancia. Pues aunque también aquí aparecen meses y años, lo hacen en la forma que tienen en el momento de la rememoración. Esta extraña forma —llámese fugaz o eterna—, en ningún caso la materia de la que está hecha es la de la vida. Walter Benjamin, "Crónica de Berlín", (1996: 212).

Varia imaginación se despliega en el espacio como una serie de postales que permiten múltiples recorridos. Su distribución abierta instaura un *museo casero de la memoria*, en que el lector participa, aunque sea como *voyeur*, de la experiencia íntima que atestigua. Las varias casas de escritores que se visitan, como lugares en los que historia, cultura y biografía coinciden, son modos de textualizar esa idea de *museo casero*, que une el carácter público y privado de la espacialización del recuerdo. "Casa tomada", por ejemplo, es la propia casa vuelta museo por la mirada del yo escritor y la de sus conocidos. "Misiones" es la visita a la casa de Horacio Quiroga. "Últimas palabras" es la

visita a la casa de Trotsky, donde la guía, mediante la estrategia retórica de inventar el último parlamento del héroe, se vuelve cita viviente, cuerpo anónimo de la historia. El texto no censura la invención sino que la celebra. De este modo, despliega una postura ética de libertad citacional, que consiste en privilegiar al cuerpo y la palabra en su materialidad por sobre toda exigencia de rigurosidad histórica.

Asimismo, el texto reflexiona éticamente sobre la memoria material del lenguaje: la elaboración de la coloquialidad, las palabras dichas u oídas, en que resuena la memoria sensorial, somete el cuerpo de la escritura a una distorsión de la normativa ortográfica y de puntuación. En "Curas", por ejemplo, leemos:

Era una práctica tan inútil como festiva porque Quintana hablaba basta por los codos y era divertido, a ver, boca abajo en la cama, m'hijita, no me lloré que no va a sentir nada, cuando pincha Quintana no duele y si sana, mirá si yo voy a hacerte mal, así quietita querida, no ves que no te dolió y ya está, pinchó Quintana, pinchó, y ahora a otra cosa, chái, que se va Quintana (2003: 13).

Lejos de condenar la infracción a la norma del lenguaje, el texto festeja su efecto sonoro con humor. Las palabras, además, llevan marcas históricas y de clase: la degradada *schmittlauch*, que aparece en las pesadillas de la madre con complejos de inferioridad cultural, se contraponen a la más prestigiosa *ciboulette*. La palabra es testigo de

la diferencia cultural entre la madre carente y la hija educada y, asimismo, es homenaje a la oralidad femenina en el apartado con ese nombre. "Homenaje" construye una enumeración que rompe toda jerarquía sintáctica, que se asienta en el ámbito íntimo de las mujeres para construir un desorden resistente. El cuerpo del lenguaje permite reconstruir un sentido de comunidad—la niña, su madre y su tía—y es huella de una historicidad silenciada, legible en los nombres fechados de la moda: "La Exposición. La San Miguel de Elías Romero. La Saída. Los turcos de la calle Cabildo. Los saldos" (Molloy, 2003: 21).

Si hemos visto en qué sentido la casa y el lenguaje aparecen como formas materiales de una ética citacional y anti-jerárquica, que privilegia la materialidad de la reproducción anónima por sobre la jerarquía de la verdad histórica; falta pensar al cuerpo como espacio de cita, testigo del pasado y superficie de otredad del yo⁶. En "Schnittlauch", por ejemplo,

leemos el rastro de la guerra como una sensación corporal: "Los recuerdos de los años cuarenta, de los comienzos de los años cuarenta, me asaltan a veces con la fuerza de los miedos mal resueltos, esos que dejan una marca en el cuerpo" (Molloy, 2003: 23. El énfasis es mío.). El cuerpo también es el medio de percepción de la historicidad del presente: en "Atmosféricas", para hablar del atentado a las Torres Gemelas, se yuxtapone la idea de clima como tiempo atmosférico, con la temporalidad histórica; pero no hay intento de explicación ni reacción psicológica "espontánea" del yo ante el acontecimiento ["No me refiero a que los acontecimientos del 11 me hayan hecho sentir frágil" (Molloy, 2003: 103)]. Lo que hay es traducción de la experiencia al paisaje íntimo: "como si el ataque hubiera desordenado algo en mí de manera mucho más profunda" (loc. cit.). El horror distorsiona la percepción del mundo hasta tal punto que abre las puertas al registro fantástico: "quedó suspendido el

clima, en un buen tiempo inamovible" (loc. cit.), "Las plantas empezaron a brotar como si comenzara la primavera" (loc. cit.). El cuerpo individual se politiza, volviéndose testigo de la historia, indiscernible del cuerpo colectivo, atmosférico o natural: es la huella del cuerpo lo que da cuenta, en forma cifrada, del dolor de los otros. En la última escena, aparece un yo frágil, desorientado por sus propias percepciones, perdido en la intersección del espacio y el tiempo:

El ladrido desolado de un perro que me llega desde el fondo de la manzana, que es el de aquel perro de la casa del fondo, en Olivos, que ladraba de tarde en tarde cuando tenía frío. Estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me he ido" (2003: 105).

Los tres espacios de la memoria que aparecen en el texto—casa, lenguaje y cuerpo—dan cuenta de la imposibilidad de pensar al yo desligado de un contexto histórico que lo trasciende⁷. Como dice Judith

6 Judith Butler en *Bodies that matter* (1993) plantea la idea de cuerpo citacional cuando da cuenta de su idea de género: "El 'sexo' es asumido del mismo modo que se cita una ley" (pág. 14) o la construcción del sexo es "un proceso de reiteración por el cual el sujeto y el acto aparecen" (pág. 9). Su idea de reiteración por la cual se actualiza una fuerza que trasciende la voluntad individual, volviéndose cita de la discursividad propiamente dicha, resulta útil para entender lo que propone *Varia imaginación*.

7 Esta idea de la memoria como historicidad ubicada espacialmente en las palabras, en el cuerpo y en las casas, es trabajada por Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*. Benjamin también rastrea la memoria de la infancia en los nombres de lugares de vacaciones familiares y sitios en la ciudad. Allí, las casas aparecen como lugares de relevancia, como la de la abuela en "Blumeshof 12". El narrador la descubre saboreando cada objeto como si se tratara de un museo de la infancia.

Butler en *Giving an account of oneself*, el yo se constituye en la desposesión misma que le infringen las condiciones sociales de su emergencia. La exposición de la singularidad, que proviene justamente de la corporalidad de la existencia, es lo que, al poder ser reiterado infinitamente, "constituye una condición colectiva, caracterizándonos por igual a todos, no sólo reinstalando el "nosotros" sino también estableciendo una estructura de sustitubilidad en el corazón de la singularidad" (Butler, 2005: 35). El cuerpo singular, entonces, en la desnudez y en la orfandad en que lo expone la escena final de *Varia imaginación*, traza una colectividad, un lazo comunitario, sólo en tanto y en cuanto se muestra en toda su vulnerabilidad. Pasaremos entonces a analizar el otro cuerpo vulnerable en el texto: el cuerpo de la madre.

III. Homenajes de género

Como ya habíamos adelantado, nos interesa explorar el caso de *Varia imaginación* como escritura

de sí, que surge ante el dolor de otro. Más específicamente, se puede leer allí una reflexión sobre lo femenino, pensándolo, no en un sentido esencialista o puramente temático sino como marca de una *berencia* o una genealogía que interpela acerca de cómo hablar del vínculo con la madre. Se trata de una reformulación en clave simbólica, fuertemente poética, de un debate político que históricamente ha atravesado la teoría de género: ¿cómo es que las hijas pueden dar cuenta de la experiencia de las madres, de su exclusión del orden simbólico? ¿En qué medida el ser-mujer hoy se halla determinado por el legado de carencia de las mujeres en el pasado? El modo en que el texto responde es poniendo a la madre en el lugar más radical de otredad, ante el cual el yo se interpela. La madre, como dice Butler, es el espejo y, sin embargo, es el recién llegado eterno, al que se le pregunta una y otra vez: ¿quién eres?, ¿mi espejo?, ¿yo mismo?⁸

En *Varia imaginación*, el discurso moral de la madre pone en evidencia en qué sentido el sujeto surge de una negociación con la

norma de género: la madre es agente reproductor de la norma que denuncia y al mismo tiempo víctima de su sujeción. Su voz es fuente de juicio moral de las conductas de los personajes: en "Casa tomada", tiene un "régimen de detención de pelotas", en "Enfermedad" denuncia la ley del cáncer, en "Pariente" dictamina la identidad del primo "peronista porque es nazi", en "San Nicolás" reprime la pedofilia del cura, siempre con ese "tono melancólico y resignado que caracteriza la doxa argentina". Y en "*Schnittlauch*", la ambivalencia de sus juicios hacia su amiga Berta, devela sus prejuicios morales y represiones:

Nunca entendí la amistad entre mi madre y Berta, de quien decía, además de que era probablemente judía y nazi por alianza, que le gustaba demasiado divertirse y que El Alemán [...] no se enteraba de nada. Pienso ahora que tanta extranjería, por contradictoria no menos reprehensible—lo judío, lo nazi, el adulterio—configuraban para mi madre una zona oscura, a la vez atractiva y repelente, donde esa amistad florecía (2003: 26).

⁸ Si pensamos al texto como homenaje a lo materno, es interesante tener en cuenta lo que dice Paul de Man en su lectura de Wordsworth: representar a los muertos hablando, la imagen de la prosopopeya, puede generar que "los vivos se queden mudos, helados en su propia muerte" (1991, 117). En cambio, cuando los sobrevivientes se dirigen al otro para dar cuenta de sí y de su dolor, la imagen del apóstrofe, la palabra puede provocar la conciencia viva de la mortalidad. En este sentido, es interesante ver que *Varia imaginación* evita toda invocación de la voz de los muertos. En su lugar, escenifica en forma poética la conciencia dolorosa de la mortalidad en el yo y el propio cuerpo: *me sorprendí pensando en mi madre, mi padre, mi tía, mi hermana: todos muertos. [...] Sueños (o recuerdos) de tonos de voz, de expresiones enterradas en mi memoria, de imágenes sueltas, desconectadas, en general felices...* (2003: 104. El destacado es mío).

La madre es parodiada por sus pretensiones de elitismo cultural, que esconden la carencia de instrucción y de cultura: "no hablaba inglés y no se sentía demasiado cómoda en esos acontecimientos donde la comunidad británica se lucía *at its brave and cheerful best*" (Molloy, 2003: 23). Aparece entonces como una niña, falible, necesitada del saber—lingüístico y cultural—y la protección de la hija, con más educación y con más mundo. En "Ceremonias del Imperio", la madre, con "celo de conversa" trata de cumplir lo que ella cree, es norma cultural inglesa, pero se equivoca. La hija oficia de traductora y, desde su destreza lingüística, advierte la infracción. Es aquí donde el texto desnuda la deuda de la propia escritura, con la

carencia de una educación cultural prestigiosa de la madre⁹: dado que esa carencia materna, leída a contrapelo, devela un deseo incumplido, posibilita la relación con las letras del yo presente. Como hemos dicho, se estudia lenguas para remediar el monolingüismo materno y, del mismo modo, se accede a la literatura francesa por amor a una maestra anónima. Es interesante notar que las figuras femeninas del texto yuxtaponen saber y amor, son al mismo tiempo maestras y amantes. Y es que en el campo de la sexualidad, el dibujo se repite.

La estructura conflictiva de la relación entre la sexualidad de la madre y la de la hija, marca una dinámica paralela que hemos analizado anteriormente. La

represión del deseo sexual por parte de la madre se contraponen a la libertad de la hija para pensarse como sujeto de goce¹⁰. "Varia imaginación", fragmento que da título al libro, narra ese conflicto moral. Implícitamente, la madre reprueba la conducta de la hija "suelta" con el dinero y con la sexualidad y, por lo tanto, "suelta" con el deseo. Lo censurado es cubierto entonces, con el velo de la fantasía: "Ella suplía lo no contado con la imaginación, y se preocupaba" (Molloy, 2003: 61). La madre, atemorizada porque no puede distinguir si la voz del amigo "es hombre o mujer", se resiste a aceptar una diferencia que le resulta dolorosa: "Mi madre me preguntaba muy de vez en cuando por ese amante imaginario. Creo que

⁹ Es interesante relacionar esto con las reflexiones de Sigmund Freud, en "Novela familiar". Allí plantea que las ficciones familiares, en que el hijo se inventa padres grandiosos y aristocráticos, provienen de un deseo nostálgico por volver a la etapa en que eran sobrevalorados como héroes todopoderosos: "La imaginación del niño inicia el proceso de liberación de sus padres, de quienes tiene ahora una opinión negativa, para reemplazarlos por otros, los cuales, por regla general, son de más alto nivel social" (1974: 239), "Si examinamos en detalle estas obras de ficción [...] novelas imaginativas, encontramos que estos padres nuevos aristocráticos están equipados con atributos que derivan directamente de recuerdos reales de los humildes padres verdaderos". En *Varia imaginación*, si bien no hay reemplazo de la madre por otra más distinguida o aristocrática, sí hay un tono de burla ante el desfasaje entre sus propias pretensiones de distinción cultural y la realidad.

¹⁰ Maria Torok, en su artículo "The meaning of penis envy in women" (1994), analiza la sexualidad femenina como determinada, en lugar de por la envidia del pene, por la represión de la masturbación, prohibición sexual que impone la madre de todo contacto libidinal autoerótico. El deseo sexual insatisfecho de la madre, su sujeción a la norma que reprime la sexualidad en la mujer, se traduciría en la educación de la hija, con lo que la relación madre-hija se volvería perpetuadora de la dependencia (Del mismo modo, la hija teme la liberación sexual de la madre porque no quiere perder la exclusividad de su atención). Todos estos elementos, según Torok, conducen a una relación de mutua inhibición, celos y agresión madre-hija.

reconocía el artificio pero, al mismo tiempo, necesitaba creer en él" (Molloy, 2003: 62). La hija, a su vez, inventa para sí una identidad normalizada, heterosexual, que satisface la exigencia materna: es un pastiche de referencias culturales y literarias, a modo de treta del débil. Desde el principio, la operación del enmascaramiento es utilizada de ambos lados: no hay un afuera de la máscara. Pero incluso cuando se descubre la *verdad*, cuando el disfraz cae, no hay develamiento sino apertura de un diálogo por el que la madre comienza a participar de la *ficción* sexual que es la vida de la hija: "Divorciada, le dije y entonces dijo, con tono de desaprobación, me la imagino con pelo rubio: teñido, agregó luego de una pausa" (Molloy, 2003: 62). La libertad narrativa de agregar relato, aunque lo haga con "tono de desaprobación", implica una aceptación: madre e hija contribuyen finalmente a una misma estructura narrativa.

Ahora bien, es necesario aclarar que el tono en que se enuncia la deuda con lo materno es paródico: se permite una risa sutil que desenmascara la mueca trágica. Es el humor lo que provoca la caída de la máscara y pone en evidencia su citacionalidad: no sólo la madre es cita de una norma que la precede sino que, los gestos propios, tampoco son enteramente propios, parece decir el texto. En "Gestos", por ejemplo, el yo se descubre citando la corporalidad de la madre: en el cuerpo se cifra la deuda con el otro. Por otro lado, en "Levantar la casa", la madre aparece, como en otros momentos, en "pose

trágica". Pero, esta vez, se trata de una cita:

Al dejar la casa para ir a su nuevo apartamento, mi madre, con cara perfectamente inexpressiva, pasó la mano por el vano de una puerta, apretó una palma contra una pared, rozó lentamente con los dedos un picaporte. Estaba despidiéndose. Me llevó un tiempo darme cuenta de que repetía una escena de un film de Greta Garbo; mi madre, acaso sin saberlo, estaba citando. El hecho no disminuye la sinceridad del gesto. Antes bien la confirma (2003: 85).

Como hemos dicho más arriba, es necesario hablar de una ética citacional que propone no descreer de lo repetido, lo paródico, lo que se descubre cita o plagio. Sepámonos citas: aceptemos nuestra singularidad, pero también reconozcámonos plagarios. Nuestros cuerpos, nuestro tiempo, las lecturas que hacemos y las lenguas que sabemos, son repeticiones singulares de otras que quizás desconocemos. Ese no poder controlar ser cita, ser parte de otro, es lo que transforma el relato de uno mismo en homenaje.

Sin embargo, el homenaje que propone *Varia imaginación* reside, sobre todo, en que el otro emerge en su singularidad: "un tú que es verdaderamente otro en su unicidad y diferencia. No importa cuán similar seas o consonante, dice esta ética, tu historia nunca es mi historia" (Butler, 2005: 34). El sufrimiento de la madre adquiere entonces, sentido radical, no por ser comparado sino porque es, justamente, el elemento que la singulariza. En

"Hija del rigor", por ejemplo, la madre se infantiliza a causa del dolor y construye el recuerdo imaginario de haber pasado hambre en la infancia. Una vez más, el yo no descarta la invención para restituir una verdad fáctica sino que la lee como codificación inconsciente del dolor: "Estoy pasando hambre, me estaba diciendo, y no hay alimento que me sacie" (pág. 94). Si es capaz de sostener la mirada ante la evidencia de la vulnerabilidad de la propia madre, es porque la reconoce como verdaderamente otro, un otro doliente que interpela en forma ética y da lugar al relato.

Para concluir, quisiéramos volver a la pregunta: ¿Para qué hablar de uno mismo y por qué? ¿Quién escucha y justifica el relato de sí? *Varia imaginación* podría llevarnos a pensar que la relevancia del relato de sí mismo está dada, exclusivamente, porque habla a través de dos ausencias, de dos sujetos imposibles de asir: una es la irreductibilidad del sí mismo en el pasado y la otra es la del tú al que se dirige. Y, sin embargo, allí se puede leer mucho más que fantasmas: se trata de rastros, huellas materiales del pasado en el cuerpo y su dolor. El texto es, quizás, un homenaje a esos accidentes, a esas citas o devaneos imaginarios que constituyen la memoria del pasado. Pero, sobre todo, *Varia imaginación* debe leerse como una respuesta bella y consistente a la pregunta ética sobre la narración de sí: cuento mi historia para recordar mis límites, mi ser en deuda, ser-fragmento, mi propia liminalidad.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1996). "Crónica de Berlín", en *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza. Traducción de Teresa Rocha Barco.
- _____ (2006). *Berlin childhood around 1900*, Cambridge, Harvard University Press.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that matter*, New York, Routledge. Hay versión en español. *Cuerpos que importan* (2002). Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2005). *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press. Hay versión en español. *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 2009.
- De Man, Paul (1991). "Autobiografía como desfiguración", en *Suplemento Antropos*, núm. 29, págs. 113-118.
- Freud, Sigmund (1953-1974). "Family romances", en *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, London, Hogarth Press.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2002). *El común olvidado*, Buenos Aires, Ed. Norma.
- _____ (2003). *Varia Imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Torok, Maria (1994). "The meaning of 'Penis envy' in Women" en Torok, Maria & Abraham, Nicolas *The Shell and the Kernel*, Chicago, University of Chicago Press.