Les Cahiers du Grhaal

N° 3 | 2025
Fragments et formes brèves dans la littérature hispano-américaine des XX et XXIe siècles

Poética de una subjetividad errante y escritura fragmentaria en la literatura breve de Sylvia Molloy

Marta INÉS WALDEGARAY

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-3/2296-poetica-de-una-subjetividad-errante-y-escritura-fragmentaria-en-la-literatura-breve-de-sylvia-molloy
DOI : numerev_2926
Date de publication : 05/12/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : INÉS WALDEGARAY, M. (2025) Poética de una subjetividad errante y escritura fragmentaria en la literatura breve de Sylvia Molloy. *Les Cahiers du Grhaal*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2926

La ficción de la escritora argentina Sylvia Molloy (Buenos Aires 1938 – Long Island 2022) se forja desde el ejercicio de la descomposición narrativa, una desregulación que Molloy emparenta al “desorden costurero”, como lo describe en *Varia imaginación* (2003), y que hace de la fragmentación el procedimiento dominante de su literatura breve. Su obra descentrada migra entre lenguas, géneros literarios y espacialidades textuales que entre las formas narrativas del diario, el ensayo, la ficción y la poesía privilegian en buena parte de producción el texto corto y la forma escueta del fragmento. La puesta en marcha de la escritura como “acto de deriva” le permite pensar la literatura y el acto de escribir, como también interpretar su propio pasado, pensar su presente y, lingüísticamente, recuperar los restos de aquellas lenguas (inglés, francés, español) que forjaron la condición errante de su escritura y de su subjetividad. Este artículo propone una lectura de la fragmentación narrativa en la literatura breve de Sylvia Molloy y para ello se centra en cuatro de sus textos: *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010), *Vivir entre lenguas* (2016) y *Citas de lectura* (2017).

Mots-clés :
Fragment, Molloy, Poética, Subjetividad, Fragmento, Escritura contenedora.

Abstract

The fiction of Argentinean writer Sylvia Molloy (Buenos Aires 1938 - Long Island 2022) is forged from the exercise of narrative decomposition, a deregulation that Molloy likens to ‘sewing disorder’, as she describes it in *Varia imaginación* (2003), and which makes fragmentation the dominant procedure in her short literature. Her decentred work migrates between languages, literary genres and textual spatialities that, among the narrative forms of the diary, the essay, fiction and poetry, privilege in much of her production the short text and the concise form of the fragment. The setting in motion of writing as an ‘act of drifting’ allows her to think about literature and the act of writing, as well as to interpret her own past, to think about her present and, linguistically, to recover the remains of those languages (English, French, Spanish) that forged the wandering condition of his writing and subjectivity. This article proposes a reading of narrative fragmentation in Sylvia Molloy, and to do so it focuses on four of her texts: *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010), *Vivir entre lenguas* (2016) and *Citas de lectura* (2017).

Keywords : Molloy, poetics, subjectivity, fragment, containing writing.

Prendre le contre-pied. Penser à contre-courant.

Positions vitales si on veut pouvoir continuer à penser, simplement à penser.

Régine Robin, « Défaire les identités fétiches » (1994 : 215)[1]

Puede parecer curioso proponerse estudiar aún hoy las formas breves en la literatura latinoamericana contemporánea. En efecto, no son pocos los ensayos teóricos y los análisis críticos que estudian la serie de interrogantes poético-literarios suscitados en torno a la noción de *brevedad* en la escritura literaria o en la obra de ciertos autores en particular. La lista es extensa en lo que respecta al ámbito de la literatura latinoamericana[2]. ¿Qué se entiende o debería entenderse por literatura o escritura breve? ¿Qué, por escritura fragmentaria o "fragméntale" (Garrigues 1995) ¿Es pertinente asociar de manera más o menos automática lo breve que, siguiendo las propuestas teóricas de Gérard Dessons (1991), refiere un acto de enunciación que tiende a interrumpir la continuidad narrativa, a dificultar la duración discursiva, manifestándose en la ruptura, en la discontinuidad, y no exclusivamente en la mayor o menor extensión de los textos (aunque la concisión enunciativa y la longitud textual puedan a menudo converger), con el texto corto o el fragmento como unidad organizativa de un conjunto textual? ¿Devalúa lo breve, lo corto o lo fragmentario la noción institucionalizada de la Literatura? Si así fuera, ¿cómo y por qué? Existe por cierto desde principios del siglo XX un proceso de desacralización que ha afectado no sólo a la literatura, sino a todo el campo del arte. Los propios artistas han ido sistemáticamente desestetizando y (des-)definiendo el arte, empleando los términos de Arthur Danto (1989, 2002). Como bien se sabe, desde Marcel Duchamp y sus *ready-mades* hasta el *Pop art* de Andy Warhol hemos asistido a una desacralización progresiva y constante del arte, que el arte contemporáneo ha acrecentado. No me detendré en estas páginas a recapitular este aspecto de la historia del arte. Mencionaré a modo de ejemplos y sin voluntad de exhaustividad, movimientos como el minimalismo, el arte conceptual, el *arte povera*, el *land art*, el *body art*, el B.M.P.T.[3] y el *Supports/Surfaces*, para dar cuenta de hasta qué punto las formas artísticas contemporáneas han puesto en tela de juicio los esquemas fundamentales que institucionalmente regulan nuestra relación habitual con el arte. En este empeño del arte por expandir sus propias fronteras, cabe señalar que la literatura no se ha quedado atrás; movimientos como el dadaísmo, el surrealismo e incluso el *Oulipo* han dado fe de esto. Como lo señala además David Ruffel (2010), existe en nuestros días una literatura que, como el arte contemporáneo, se expone y se representa en su contexto sin simular ya una comunicación *in absentia* de la escritura, de la materia; una literatura que toma distancia del estudio o de la lectura silenciosa y solitaria de los textos. Creo que esta es la aventura artística que persiguen escritores tan emblemáticos como Sylvia Molloy en nuestras letras, cuyas prácticas han tendido a salir del gueto de la literatura de vanguardia o experimental, a seguir el movimiento iniciado por el arte contemporáneo que se esfuerza por desterritorializarse favoreciendo la hibridación de registros y de lenguajes; arrimándose a espacios y prácticas artísticas que le eran ajenos, cuando no vedados, como la danza, el teatro, el cine, la pintura o el vídeo. Así pues, es difícil no estar de acuerdo con David Ruffel cuando concluye que asistimos "al final de una forma de fetichismo del libro y de la escritura, de una sacralización de la literatura, de su gloria pasada o de su decadencia actual"[4]. O con Pierre Garrigues cuando en su célebre

ensayo dedicado a la poética del fragmento, al referirse *Papiers collés* (1960) de Georges Perros, considera que la escritura fragmentaria de este libro, especie de diario de pensamientos y aforismos, desespera al Libro en tanto objeto[5] (1995: 187). Aunque sobre objetos de análisis diferentes, ambas perspectivas se interesan por una literatura que desconcierta, según la expresión de Dominique Viart y Bruno Vercier (2005)[6]; esto es, por una literatura que desplaza las expectativas del lector, que se sustrae a los prejuicios y al pensamiento de la doxa institucional, que rompe con los modos habituales de consumo e intenta expresar nuestro ser-en-el-mundo concibiendo una nueva sintaxis. Es decir, una forma diferente y a veces inédita de exhibirse y de asumir riesgos. Se trata pues de prácticas literarias intempestivas, precarias o a contra-tiempo… inactuales, según el sentido nietzscheano del término, por estar cargadas de futuro y ser profundamente contemporáneas [7]. Una metamorfosis de la experiencia literaria que le corre el marco a la literatura, que desubica la escritura para dejarla a la intemperie, según los términos de la propia Molloy en *Vivir entre lenguas* :

> Siempre escribí afuera: a la intemperie. Durante mucho tiempo solo escribí crítica, no me permitía la escritura de ficcion de manera sostenida. “Exile is about telling a story”, dice Alicia Borinsky. Pero, quería saber yo, ¿en cuál de mis idiomas? Escribía fragmentos, con algo de culpa, en los tres: recuerdos, escenas, a veces una cita de un texto que estaba leyendo que disparaba la escritura, una frase bien hecha o una parodia tonta (“Yes, Julia, there was a tiger. But that was not the point”). Tenía la idea de que esas anotaciones me serían útiles algún día y por cierto lo fueron. Entretejí muchas de ellas en mi primera novela; también en la segunda. (*Vivir entre lenguas*, 74-75)

Escritura “unhoused”, como lo refiere Georges Steiner citado por Molloy (*Vivir entre lenguas*, 56), al reflexionar sobre el trabajo errante e incómodo de la traducción, que va y viene entre fragmentos dispares. Una escritura fragmentada y quebradiza que no pretende completar ni reparar la experiencia porque el conjunto (“the whole picture” en términos de Molloy) es como la pasta brisa de un milhojas:

> Pienso que no tenés, como dicen en inglés, *the whole picture* » (*El común olvido*, II 20)

> Lamentablemente llegué tarde. La voz de mujer que atendía al teléfono me comunicó que Juan había muerto hacía un año. Se había llevado el *whole picture* consigo. O por lo menos uno de los *whole pictures* (*El común olvido*, II 21)

Epistemológicamente, la escritura fragmentaria se inscribe en una paradoja: impugna una totalidad que ningún fragmento puede recusar. Es, en efecto, la noción de totalidad la que le concede su existencia al fragmento hasta el punto de permitirle configurar en

los límites de su forma escueta aquello que la escritura pone en juego: un comienzo y un final; el blanco de la página y el silencio que deja la letra que se retira; el sentimiento de pérdida o corte abrupto del sentido provocado por el trabajo de cortar y comenzar una y otra vez la lectura al que nos propulsa el fragmento. Estos gestos alejan la escritura fragmentaria de aquella noción de continuidad que, según los cánones decimonónicos, fundaría al género novelístico; confieren a la escritura fragmentaria la fuerza de indisciplinar los géneros y también al *yo*-sujeto de la escritura, puesto que lo que caracteriza a esta escritura –aunque solo sea visualmente– es el silencio que representa el blanco que la rodea, muchas veces más imponente que el propio espacio de la letra escrita, sujeta a una cohesión oblicuamente impuesta.

Para Silvia Molloy así como se *es* en una lengua, se *está* en (estado de) literatura. La escritura fragmentaria permite, según ella, siguiendo a Borges, mantener el envión de la escritura ("Borges, encore", *Citas de lectura*, 2017: 64) porque el fragmento conlleva la condición de posibilidad del indisciplinamiento literario que permite ir de la crítica a la ficción pasando por la autobiografía. Siguiendo el ejemplo de Sylvie Catellin y Laurent Loty, podría reivindicarse como horizonte epistémico de la escritura breve de Molloy un empleo a la vez paradójico e integrador del concepto de "indisciplinariedad" (2013: 35), tal como ellos lo piensan: la indisciplinariedad no es indisciplina. La noción va más allá y su práctica integra una dimensión negativa en un enfoque positivo. Si bien el artículo se focaliza en los límites que la disciplina imprime al trabajo de investigación, puede inferirse que así como un investigador puede no restringirse al perímetro establecido por una disciplina en su proceso de descubrimiento (y sería así "indisciplinario", utilizando un neologismo revelador), un escritor también puede escapar a esta amalgama y oponerse a lo que en la disciplina resulta perjudicial para el proceso de creación. La indisciplina –según Catellin y Loty– se nutre de todas las aportaciones de las disciplinas, cultiva la autodisciplina y sólo se opone a aquello que obstaculiza la independencia de la investigación creativa (35).

Este trabajo se propone establecer en el gesto breve de Silvia Molloy las relaciones entre la poética del fragmento, la vulnerabilidad de una subjetividad errante y una matriz narrativa concebida en *bric-à-brac* llena de comienzos, de finales diferidos y de elementos desechados conciliados por la intervención componedora de la ficción. Para alcanzar este propósito, mi acercamiento a la obra de Molloy será global; no me detendré en el análisis de un texto en particular, aunque preferiré centrarme en cuatro de sus libros, publicados entre 2003 y 2017, por ser demostrativos de una escritura breve y fragmentada que desde principios del nuevo milenio desactiva de manera sostenida las fronteras genéricas. Se trata de: *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010), *Vivir entre lenguas* (2016) y *Citas de lectura* (2017). Son libros de corta extensión: 96 páginas y 26 textos cortos componen *Varia imaginación*; 76 páginas de texto con 45 textos breves conforman *Desarticulaciones*; 67 páginas y 33 textos componen *Vivir entre lenguas*; 68 páginas de texto, 29 fragmentos y una lista de las 55 obras mencionadas indicando al autor y el nombre de la obra, sin referencias bibliográficas, constituyen *Citas de lectura*. Los fragmentos que organizan estas obras van de una decena de renglones a una página y media, a veces dos o tres páginas, muy

raramente cuatro. No más[8]. Hay en ellos una unidad de estilo, no en el sentido de conjunto constante de recursos retóricos que caracterizan el lenguaje de un autor y que permiten el acceso a su pensamiento, sino más bien como una clave de lectura derivada de procedimientos dominantes identificables con el *bric-à-brac*, como la propia Molloy caracteriza su escritura (*Citas de lectura*, 68), es decir: como curiosidades diversas de particular rareza con las que quien escribe sondea olvidos y recuerdos alterando las reglas con las que el relato fragmentado organiza el pasado y a la vez concierta lo múltiple. Cada fragmento de estos libros es un pasaje a otro; se abren y se cierran sobre sí mismos según una repetición continua que deja en evidencia un horizonte impreciso e inclasificable (no definitivo), porque deja la escritura en un constante suspenso, hecho de inicios, cortes y renvíos impidiendo que el sentido se fije.

Estas obras exhiben a mi juicio, de manera clara, un programa de escritura fragmentaria vuelto poética; un programa en indisciplinada tensión entre textos breves (fragmentos) y la organicidad de la obra que componen; un programa que deshace la matriz de lectura asociada a la dimensión progresiva de la narración, ramificando sus temas, multiplicando sus unidades. La dimensión programática de esta escritura fragmentada se acerca más a una concepción de lo que *la Literatura* (el Arte de manera general) es o debería ser para Molloy que a un gesto deseado, calculado o pre-meditado.

ESCRITURA CONTENEDORA

En *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* (1977), Françoise Susini-Anastopoulos estudia la práctica de la escritura fragmentaria como derivación de una crisis inherente a la modernidad desde tres aspectos: en primer lugar, la crisis de la noción de obra, como consecuencia del desmoronamiento de las nociones de clausura y de plenitud; en segundo lugar, la crisis de la totalidad, percibida como estado imposible e inalcanzable; y por último, la crisis de la noción de género, que posibilitó que el fragmento –según apunta la autora– adquiriera relevancia poética en tanto alternativa a los géneros tradicionales (64-90). Veinticinco años más tarde, Ricard Ripoll en *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques* (2002) estima conveniente considerar, también, la crisis de la noción de sujeto así como de una manera de concebir y de representar el mundo, aspectos indisolublemente unidos –en opinión de Ripoll– al rechazo de un discurso literario totalizante pensado como « unique paysage qui appellerait un imaginaire sédentaire puisque tout se ressemble dans le texte devenu continent. L'écriture fragmentaire, elle, propose une philosophie nomade, une polyphonie de voix qui démultiplient les sujets parlants et qui expulsent la figure de l'Auteur. » (2002: 17) La escritura fragmentaria ofrecería así la posibilidad de relacionarse con el acto creativo al desprenderse de un vasto conjunto autosuficiente. Lo primero que puede comentarse al respecto es que dicha fragmentación no está desligada y que el desgarro de la subjetividad contemporánea parece prosperar como destino en un contexto supeditado a la ausencia de lógicas totalizantes capaces de convertir un elemento cualquiera en término de una totalidad. Sin procedimientos de unificación bajo un único y mismo régimen de sentido, el paisaje textual se puebla de textos cortos, de instancias que

resultan de una lógica que no parece interesada en articular esa disgregación.

Desde esta perspectiva puede pensarse la escritura fragmentaria de Molloy como una manera de actualizar la falta, de valorizar la ausencia, de saturar la incompletud. Si bien, como lo postula Françoise Susini-Anastopoulos, el significado de la forma fragmentada no se inscribe en contenidos segmentados, sino en la operatoria de la fragmentación misma del Logos clásico, todo puede ser objeto de fragmentación, o volverse material fragmentado (1977: 5). Así, el todo estallado de Molloy responde a una interferencia multidisciplinaria que transforma el texto literario en un discurso excentrado conectado ya no según una selección de "afinidades selectivas", sino según una compilación de "variétés hâtives" (1977: 14) cuyos materiales construyen y desarman senderos cruzados entre la ficción y la indagación.

A mediados de los años 80, en el ámbito de la crítica argentina, esta condición excéntrica es la que también reconoció tempranamente Jorge Panesi en su ensayo "La crítica argentina y el discurso de la dependencia" (2000), en el cual asienta que Molloy emerge en el campo literario argentino como una *rara avis* que, asociada a la singular estirpe de los críticos-escritores, resulta ajena a las perspectivas de la crítica dominante desde los años sesenta en Argentina, abierta, según Panesi lo establece, a tres actitudes: la sociológica, la populista y la intratextual. Una rareza, la de Molloy, que supone poner en relación su obra con un pasado literario previamente consagrado por otros lectores, críticos y editores, pero también, una rareza definida por lo extranjero como poderío cultural, por el signo escrito de la voz extranjera en la escritura de su nombre (Sylvia con *y* griega), por una actitud siempre desterritorializada: una escritura fronteriza y errante (como lo apuntamos anteriormente: entre distintos países, varias lenguas, tradiciones y registros genéricos) como su experiencia de vida. "Molloy es y no es crítica, es y no es escritora, es y no es argentina, es y no es humana. Sylvia Molloy es un bicho raro.", resume con acierto Mariano López Seoane (2021: 113).

En efecto, reflexión crítica, perspectiva autobiográfica y relato ficcional se combinan en la escritura de Molloy. Su primera obra de ficción, *En breve cárcel*, publicada en Barcelona en 1981 a causa de la censura impuesta por la dictadura militar, revela su permanente interés por la autoficción y los temas homoeróticos. Sus obras posteriores: *El común olvido* (2002), *Varia imaginación* (2003), *Desarticulaciones* (2010) y *Vivir entre lenguas* (2016) combinan fragmentos de su vida con sus líneas de pensamiento crítico acerca de la incertidumbre como valor fundamental de la traducción y de todo lenguaje, la hibridez y la fragmentación como nuevas maneras de entender la fractalidad de la memoria, el pensamiento y la escritura literaria… perspectivas temáticas que también ha explorado en su docencia universitaria en las universidades de Princeton, Yale y Nueva York, donde fundó la *Maestría en escritura creativa*. De manera general, Molloy recoge en sus textos breves los recuerdos siempre parciales o incompletos de sus vivencias de niña en el seno de una familia porteña de clase media, su aprendizaje de tres lenguas (español, francés, inglés), su experiencia de estudiante, de profesora, sus viajes y también sus afectos. Estos materiales que componen los espacios estriados de su escritura (en el sentido *deleuziano* del término, ese espacio-tiempo definido por patrones que se repiten y en el cual se cuenta para ocupar el espacio) se intercalan y a

la vez se refractan temporalmente.

La excentricidad de su escritura parece ser la traducción más conforme a una existencia que se cifra en el acto de estar casi permanentemente en un *afuera* que es en Molloy, como en otros escritores latinoamericanos que la precedieron, un existir liminalmente *entre*: "Vivir entre lenguas", ser entre ciudades (Buenos Aires, Nueva York, París), escribir entre géneros. Por eso su atracción por la figura de Jules Supervielle, escritor nacido en Montevideo y criado entre Uruguay y Francia a quien le consagra un capítulo de su trabajo *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXáµ siècle* (1972). De ahí también su ambivalencia al intentar determinar la condición lindante de Supervielle quien es a veces para Molloy un poeta uruguayo de lengua francesa; otras, un poeta francés de Uruguay (162); y otras un sujeto bilingüe uruguayo-francés (*Vivir entre lenguas*, 51).

De igual forma, la existencia de Molloy da cuenta de múltiples arraigos. Nace en Buenos Aires en 1938 y fallece en Long Island en 2022. Se traslada a París en 1958 y a Estados Unidos en 1968. En París realiza su tesis de doctorado titulada *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, que defiende en Sorbona en 1972. Y en los Estados Unidos trabaja como profesora de literatura latinoamericana y de literatura comparada en las universidades de Princeton, Yale y Nueva York hasta su fallecimiento, el 14 de julio de 2022 en Long Island. Un estar afuera de su ciudad de origen (sin un sentido político o ideológico explícito en su obra) que pone en juego su trilingüismo, lenguas sobre las cuales vuelve una y otra vez como objeto de reflexión:

> Ser bilingüe es hablar sabiendo que lo que se dice está siempre siendo dicho en otro lado, en muchos lados. Esta conciencia de la inherente rareza de toda comunicación, este saber que lo que se dice es desde siempre ajeno, que el hablar siempre implica insuficiencia y sobre todo doblez (siempre hay otra manera de decirlo) es característica de cualquier lenguaje pero, en la ansiedad de establecer contacto, lo olvidamos. (*Vivir entre lenguas*, 30)

Este párrafo de *Vivir entre lenguas* expone uno de los ejes centrales de las reflexiones de Molloy y de este libro en particular: el de la traducción. El pasaje destaca como una de las características de todo acto de transposición de sentido, el hecho de que siempre haya otra forma de decir y de traducir porque el contacto entre la lengua de partida y la de llegada es como un viaje lingüístico rara vez unidireccional, unívoco o inequívoco. Vuelve sobre su experiencia de vida entre el inglés, la lengua de la rama irlandesa de su familia paterna, que la ha acompañado desde su infancia, lengua de la escolarización y de una vida adulta vivida casi íntegramente en Nueva York; y en francés, la lengua de su familia materna, que corrió distinta suerte en su vida porque su madre, aunque era francesa, eligió no transmitírselo. Joven, Molloy convertió la ley de la naturaleza lingüística en un deseo de francés como lengua de cultura : "El amor por los libros, el amor a través de los libros, se dio en francés, mi tercera lengua.", reconoce en "Lectura y amor" (*Citas de lectura*, 17). Esta travesía lingüística sujeta a coordenadas post y transnacionales traza puentes entre culturas y abre todo un abanico de

posibilidades a esta escritora que, ni sedentaria ni geográficamente nómade, ni completamente desarraigada ni totalmente arraigada lingüísticamente, desarrolla una escritura migrante y descentrada, hecha de retazos, de múltiples cruces y de relaciones plurales entre culturas, lenguas, registros y naciones en la cual lo breve opera como marca de estilo y proceso de pensamiento que hace del fragmento su correlato formal dominante. Fragmento y brevedad enunciativa son los pilares de su poética, entendida como gramática de lecto-escritura que indaga en los principios creativos del discurso literario.

Esta errancia intercultural facilita su descubrimiento afectivo de la cultura occidental y crea las condiciones literarias del entramado memorial –individual y colectivo– que su escritura modula a partir de un cuestionamiento siempre presente de las nociones de nación, lengua y subjetividad, entramado que ubica a Molloy en una tradición literaria argentina de lecturas que, desviadas de la tradición europea, eluden las fronteras de una patria (literaria, genérica, geopolítica) selladora de identidad[9] Si como lo propuso Ricardo Piglia, la literatura debería también poder ser pensada en términos de construcción, más precisamente, como lugar desde el que se escribe (1995: 13-15), la tradición también puede entenderse como un lugar sujeto a desplazamientos y a (re-)construcciones. Desde esta perspectiva, así como la tradición es ante todo una manera desplazada de leer, la traducción (que desplaza, acomoda y transpone) es en Molloy la competencia motora lingüística, textual, temática y cultural desde la cual se forja su poética. Es la práctica desde la que concibe las acciones de leer y de escribir; el lugar desde donde cita recolectando retazos de lenguas, anécdotas, recuerdos; desde donde baraja temporalidades y espacios; desde donde entrevera géneros (el diario íntimo, el ensayo, la ficción). "Otro lado", "muchos lados", rareza comunicativa, ajenidad o extrañeza, sesgos y olvidos, son las ideas clave de la cita anterior, que se explicitan en tantos otros pasajes de su obra, de los cuales a modo de ejemplo propongo tres:

> Si traducir es leer *con diferencia*, la traducción que perpetra, por así decirlo, el lector, no copia los contornos del original sino que, necesariamente, se desvía de ellos. (*Acto de presencia*, 1996: 38)
>
> Leer, traducir, citar y citar con desvíos, pedir prestado y adaptar, en suma, canibalizar textos ajenos. (*Acto de presencia*, 1996: 47)
>
> Más que identificarme con estos personajes [varones] o de meramente simpatizar con ellos –hablo de los varones, no de Little Nell– se puede decir que *me los traducía*: los hacía míos o, mejor dicho, los hacía yo. Hasta que no tuve que traducir más […] apareció Jane Eyre, la primera protagonista mujer a través de cuyos ojos vi el mundo, es decir percibí una manera distinta de relacionarse –de relacionarme– con *lo otro*. Y desearlo con pasión. ("Leer el género", *Citas de lectura*, 19-20. Destacado en el original)

Si traducir es leer de manera desplazada y si vivir es siempre migrar, la escritura que surge de estas acciones nace sin apelación de la pérdida de un punto de partida, del

extravío de un lugar de origen. Esta vulnerabilidad enunciativa sujet a desplazamientos lingüísticos y culturales fue escrutada en las jornadas del congreso "Literatura argentina: adentro y afuera" que tuvo lugar en la Universidad de Nueva York, el 1ro y el 2 de diciembre del 2005, organizado por Molloy y Mariano Siskind. Trece escritores argentinos[10] reflexionaron en estas jornadas acerca de esa economía literaria que, tensada entre el trauma y la liberación de la distancia, define una topografía de inclusiones y exclusiones en el ámbito flotante de la literatura argentina, así como también forja un género liminar entre la autobiografía y el trabajo crítico, en el cual, según precisan Molloy y Siskind en el prólogo del volumen que recoge las ponencias presentadas, "la escritura se vuelca sobre sí misma para reconstruir la narrativa de su formación y de la figura de escritor que la engendra; autobiografías críticas de las condiciones de posibilidad concretas de esa escritura extrañada que es la casa del escritor diaspórico." (2006: 12).

BOLSA DE LECTURAS

Molloy enseñó a leer de otra manera porque pensó la escritura literaria, la cultura, de forma desplazada y transpuesta: desde otro lado, desde otra orilla (Gallego Cuiñas 2015; Zapata 2019; Link, López Seoane & Chirri 2021). Enseñó a descubrir y significar el detalle, a detectar sinecdóticamente las estructuras de poder de la sociedad[11] (López Seoane 2014: 217). En su poética de la deriva y del diferimiento, el fragmento es el gesto formal que pone en evidencia esta cultura de distanciamientos y transposiciones que, frágil e incierta, es figurada como un "desorden costurero" (*Varia imaginación* 2003: 22) o un "diario descosido" (*El común olvido* 2011: 165) compuesto de residuos y despojos. De "pedacitos de vida descompuesta" (*El común olvido* 2011: 14), de retales de telas ("Plumetí, broderíe, tafeta, falla, gro, sarga, piqué, paño lenci [...]", *Varia imaginación* 2003: 21), o de un vocabulario básico de costura que escuchaba de niña en conversaciones entre su madre y su tía enumerado en palabras sueltas ("Homenaje", *Varia imaginación*, 21-22). De segmentos de recuerdos literarios ("Del inglés, recuerdo fragmentos de Shakespeare, sobre todo fragmentos ya que en clase nunca nos era dada la ocasión de recitar el texto entero." *Varia imaginación*, 79). De despojos que le permiten a quien narra reflexionar sobre su presente, interpretar su pasado y redescubrir palabras de otra época. O de citas, como lo expone en *Desarticulaciones*, al recordar el español que hablaba con su amiga María Luisa Bastos (a quien, con recato, distancia y abrevia anonimizándola con dos letras: "ML"), hecho de palabras cómplices de un porteño en desuso ("Lengua y patria", 72). Una perspectiva de composición literaria emparentable a la teoría de la bolsa de la ficción postulada a mediados de los 80 por Úrsula Le Guin contra la historia patriarcal de protagonistas héroes, combativos armados y triunfantes. Contra el relato masculinizado articulado en torno a un conflicto dominante, Le Guin propone la teoría de la bolsa como origen de la ficción; una bolsa en la que puede haber un problema para resolver, pero cuya importancia no es principal. La bolsa de Le Guin, como el costurero desordenado de Molloy, está llena de materialidades nimias o de elementos poco relevantes y nunca insumisos. Cito a Le Guin:

> Una relación entre los elementos de la novela puede ser la del conflicto, pero la reducción de la narrativa al conflicto es absurda. (He leído un manual de cómo escribir que decía: "Una historia debe ser vista como una batalla", y continuaba sobre estrategias, ataques, victoria, etc.). Conflicto, competencia, estrés, lucha, etc., dentro de la narración concebida como bolsa de transporte / panza / caja / casa / atado de medicinas, pueden verse como elementos necesarios de un todo que en sí mismo no puede caracterizarse ni como conflicto ni como armonía, ya que su propósito no es la resolución ni la estasis (inmovilidad), sino un proceso continuo. [...] Entonces, cuando empecé a escribir novelas de ciencia ficción, llegué cargando con dificultad este gran saco pesado de cosas, mi bolsa de transporte llena de debiluchos y torpes, y pequeños granos de cosas más pequeñas que una semilla de mostaza[3], y redes tejidas intrincadamente que cuando laboriosamente se desatan se puede ver que contienen una piedra azul, un cronómetro que funciona de manera imperturbable e indica la hora en otro mundo y el cráneo de un ratón; una bolsa llena de comienzos sin fin, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traducciones, y muchos más trucos que conflictos, muchos menos triunfos que trampas e ilusiones; lleno de naves espaciales varadas, misiones que fallan y personas que no entienden. (2021: 12-13)

A contrario del story-telling, siguiendo los pasos de Le Guin, Molloy lleva a su escritura descosida las cosas del vivir, los recuerdos y las escenas que restan. Sabe que, sin bolsa, un héroe no transporta su botín de guerra.

El devenir episódico y diferido de sus textos narrativos se exhibe en el título de su octavo libro de ensayos, *Citas de lectura*, compuesto por 29 bocetos que registran anécdotas y observaciones de lectura en las cuales las citas operan como vehículo del referente autobiográfico y germen de la ficción. El primer texto del libro expone su funcionamiento general. Se llama "Un posible comienzo" y en él la voz narrativa cuenta que le gustaría creer que el primer libro que leyó en su infancia fue en español, pero que no sabe si fue así. Sabe que, antes de que supiera leer, los primeros cuentos los escuchó en español y que muchos de ellos eran traducciones de cuentos de hadas ingleses o franceses. Pero no recuerda en qué lengua leyó su primer libro. Así, para una subjetividad compuesta por diversas lenguas, el comienzo de su itinerario privado de lecturas solo puede ser conjeturado

> Me gustaría creer que el primer libro que leí de chica fue en español, pero pienso –casi sé– que no fue así. Ignoro la razón de este deseo, acaso ya entonces intuía que escribiría principalmente en esa lengua y ahora, retrospectivamente, busco en vano un punto de partida, algo que sirva para anclarme. Aunque pensándolo bien lo dudo; [...] Pero tampoco puedo decir que el primer libro que leí de chica *no* fue en español. Ni que era con toda certeza en inglés. En todo caso prefiero pensar que ya entonces se daba en

> mí un vaivén de lectura, un estar entre lenguas que es mi vida misma. [...] Al anotar esos recuerdos posiblemente los amplíe, acaso los invente. (destacado en el original, 7)

La manera en que Molloy resuelve esta incertidumbre pone de relieve el modelo ficcional de su narrativa basada en explicaciones de carácter conjetural. Se desprende de estos ejemplos que la literatura es para Molloy esa materialidad hecha de palabras extranjeras, antiguas o ajenas por las que fluye su existencia. La cita como gesto de lectura y el fragmento como práctica de escritura breve, operan en su literatura como una visión desplazada de las relaciones textuales colocando por ende su escritura en el cruce de varios registros que contribuyen a disolver la evidencia de toda certeza basada en la premisa de existencia de una realidad fiable. Así, en *Vivir entre lenguas* por ejemplo, pero también en *Desarticulaciones*, recuerdos y olvidos son inseparables porque los lapsus y los fallos son inherentes a la memoria sellada por las emociones que producen las vivencias. Los recuerdos son así imágenes vividas relatadas fragmentariamente en primera persona no exentas de contradicciones. ¿En qué lengua recordamos ciertos acontecimientos? ¿En qué idioma Molloy leyó su primer libro? ¿En español? ¿En inglés? ¿En qué lengua formuló sus últimas palabras a su abuela moribunda? Estos lapsus cuestionan en su escritura todo postulado de verdad que suponga que la memoria proporciona un relato unidireccional o inmediato de un hecho o acontecimiento. Por el contrario, como lo expone su escritura, el acto de recordar es un proceso laborioso, que puede resultar bastante inconexo y hecho de tensiones que, como lo sostiene Régine Robin, descompone identidades (1994). ¿En qué lengua se afirma nuestra memoria al pretender legitimar la constitución de una unidad subjetiva?, se interroga Robin. Son interrogantes que Molloy hace suyos también. Pues, en tanto narración de vida, la memoria opera como un acto de habla desde el cual el *yo* emerge como una construcción imaginaria a través de la cual el sujeto se objetiva entregando una representación coherente de sí que relega su división estructural. La *conciencia* plurilingüe que Molloy exhibe a lo largo de sus textos resulta indisociable de la heterogeneidad radical del lenguaje postulada por Saussure, una condición desacoplada o discontinua del lenguaje que en Molloy es tanto una preocupación teórica como una experiencia cotidiana. Valga como ejemplo su explicación acerca de las confusiones que, como bilingüe, experimenta ante determinados homónimos entre lenguas en su vida cotidiana, como frente a un cartel que en inglés dice “icy pavement” y su traducción no consciente al francés (*icy* en inglés: “helado”/ *ici* en francés: “aquí”); o un cartel que anuncie en inglés “hay” (“heno” en español) y que su lectura desprevenida la proyecte hacia un “hay hay” por “hay heno” (“Puntos de apoyo”, *Vivir entre lenguas*, 24-25).

A su vez, el sesgo como procedimiento que modula su lectura del universo literario y cultural visibiliza en su escritura fragmentada la presencia de una narrativa genealógica que abarca una doble memoria: individual y colectiva. La primera, principalmente relacionada con el origen inmigrante de su familia y con la biblioteca paterna. La segunda, asociada a la Argentina de mediados del siglo XX y la gran tradición literaria occidental. Ambas líneas de transmisión sostienen la constelación de sus lecturas

literarias, lecturas que le permiten descifrar los misterios de su propia vida y también acceder a una comprensión más acabada de su subjetividad. Así, entre las ráfagas de recuerdos, en *Varia imaginación* describe cómo en las clases de literatura francesa y a través de las parábolas de Jean Racine, encontró sentido a sus decepciones amorosas; o cómo leyendo a André Gide (escritor que abandonaría más tarde) adivinó esa sexualidad que sospechaba era la suya, sin estar completamente segura por entonces. Esas eclosiones rememorativas que insuflan ciertas dosis de empirismo, son experiencias propias que se cuelan entre lo individual y lo colectivo diluyendo la discontinuidad entre la experiencia vital y la experiencia social. Esos recuerdos de contenido autobiográfico vinculados a la eclosión de una identidad sexual pueden ser leídos como micro-ficciones inducidas por la presencia de un imaginario lingüístico compuesto por tres lenguas, un imaginario en el cual el francés (la lengua materna que ella recupera como eslabón perdido) oficia como una suerte de lengua secreta, la lengua de los amores intuidos o silenciados. En esa trilogía la lengua paterna –el inglés– funciona como el idioma elegido para escribir ensayos; y el español, como lengua que prefiere para escribir ficción. No hay entre ellas neutralización, sino más bien una interacción oculta y a veces sospechada:

> Siempre se escribe desde una ausencia: la elección de un idioma automáticamente significa el afantasmamiento del otro pero nunca su desaparición. (...) La ausencia de lo que se ha postergado continúa a obrar, oscuramente, como un tácito *autrement dit* que complica lo escrito en el idioma elegido y lo percude. (*Vivir entre lenguas*, 24)

Si es a través del lenguaje que el individuo se constituye como sujeto (Benveniste 2010: 259), es en la reflexión rememorativa de aquel contexto pluri-lingüístico el lugar en el cual Molloy sitúa su condición de sujeto literario. La presencia constante en sus textos de otra lengua posible que opera como fondo fantasma o base ausente revela las limitaciones de su decir. El francés, lengua materna y a la vez extranjera que Molloy decide hacer suya, la enfrenta a la experiencia de expresarse utilizando palabras que provienen de otro lugar. Como de rebote, las palabras de su lengua de origen, el español, tampoco parecen pertenecerle plenamente. Son solo un punto de partida, un umbral desde el cual avanza a tientas hacia la recomposición de un territorio de libertad y de pensamiento. Así imagina Molloy su relación con el español, como una lengua de apoyo:

> ¿Por qué hablo de bilingüismo, de mi bilingüismo, desde un solo idioma, y por qué he elegido hacerlo desde el español? No sé si elegir es la palabra, a pesar de que el término ha adquirido cierta distinción heroica, como en *le choix de Moréas* o las declaraciones de Conrad (“yo no elegí el inglés, el inglés me eligió a mí”). Quiérase o no, siempre se es bilingüe desde una lengua, aquella en la que uno se aposenta primero, siquiera provisoriamente, aquella en la que uno se reconoce. Esto no significa aquella en la que uno se siente más cómodo, ni tampoco la que uno habla mejor, ni menos la que se

> usa para la escritura. Hay (es necesario encontrar) un punto de apoyo y desde ese punto se establece la relación con la otra lengua como ausencia, más bien como sombra, como objeto de deseo lingüístico. (*Vivir entre lenguas,* 23-24)

Si el trabajo de traducción se emparenta a menudo con la metáfora del viaje, estas palabras de Molloy esclarecen la relación con el bilingüismo que la constituye (los pasajes de una lengua a otra son constantes) visualizándola como un salto que se realiza hacia un lenguaje-otro, hacia un sombrío objeto de deseo lingüístico. Esta mutación hiere la ilusión ficticia, pero siempre necesaria, que sustenta la relación del sujeto con el lenguaje: la ilusión de la coincidencia de las palabras con las cosas, la confianza del sujeto en lo que dice y en cómo lo dice, el anhelo de autoconocimiento frente a la alteridad del lenguaje. Lo sabemos, el lenguaje es un sistema que no coincide con las cosas y esta no coincidencia posee al menos tres facetas: por un lado, el lenguaje nos separa del mundo porque la palabra no es la cosa; por otro lado, en tanto sistema de diferencias y valores, el lenguaje no puede abarcar toda la realidad y tiene vacíos fundamentales y constituyentes; finalmente, las lenguas son sistemas arbitrarios que no pueden superponerse y que reconstruyen de manera singular un orden de mundo con el que no coinciden. “Si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d’avance, ils auraient chacun d’une langue à l’autre des correspondants exacts pour le sens : or ce n’est pas ainsi”, precisaba Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general* (2004 :161). Así, las reflexiones de Molloy sugieren que pegar el salto de una lengua a otra evidencia la fractura existente en el centro del nombrar. Lo que está en juego en esta confrontación con la otra lengua es una experiencia de pérdida de capital lingüístico, y también, de extravío de la representación de sí mismo como sujeto soberano, dueño de sus propias palabras, de las emociones y de los afectos que ellas vehiculan. Cuenta Molloy en el fragmento « J’écris ma lectura » de *Vivir entre lenguas*:

> Aprendí a hablar primero en español pero a leer primero en inglés. […] (16)
>
> […] Hubo, sí, un libro francés que leí de chica en traducción, las *Memorias de un asno* de la Condesa de Ségur. Me identifiqué con Cadichon, con el maltrato al que sometían al pobre burro, lloré con y por él. Las manipulaciones emocionales de la Condesa –nada más eficaz que perturbar a un chico con el sufrimiento de un animal– dieron en el blanco. Hace poco me compré un viejo ejemplar del original, en la edición de la Bibliothèque Rose Illustrée, para ver “cómo sonaba” en francés. No he sido capaz de abrirlo hasta el día de hoy. (17)

Lo que esta escena muestra acaso es la brecha existente entre la competencia atribuida a cada lengua: habla y traducción para el español; lectura en inglés; y lectura literaria en francés. Dejar hablar dentro de sí todas estas lenguas, sus respectivas

competencias y temporalidades no es un ejercicio fácil. A eso se refiere Molloy al afirmar que “para el monolingüe, sólo hay una lengua a partir de la cual se puede creer en la existencia de un mundo único” y, agregaría yo: pleno._Esta aserción induce a pensar que para quien no lo es, para aquél que maneja varias lenguas, el decir del mundo se refracta. Molloy evoca así esta apropiación multitemporal y territorial en *Vivir entre lenguas*:

> Para simplificar, a veces digo que soy trilingüe, que me crié trilingüe, aunque pensándolo bien la declaración complica más de lo que significa. Además no es del todo cierta: la adquisición de los tres idiomas no ocurrió simultáneamente sino de manera escalonada y cada idioma pasó a ocupar distintos espacios y a teñirse de afectividades diversas, acaso encontradas. (9)

> Cada idioma tiene su territorio, su hora su jerarquía. El colegio de mi infancia se divide en dos mitades, inglés por la mañana, español por la tarde. Es, por ende, un colegio bilingüe. Pero se lo llama un “colegio inglés”, sin duda por el prestigio que connota el término, pero también por la ley que impera. Si una alumna habla en español durante la mañana y no en inglés, y la pesca una maestra, es castigada. […] De pronto, recuerdo algo interesante: los chistes verdes se contaban en español, la lengua prohibida por la mañana. O mejor dicho, la anécdota se contaba en inglés pero “las partes” solo se nombraban en español, como aquellos textos médicos decimonónicos que acudían al latín para hablar de lo innombrable. […]

> La casa reproduce las divisiones en la novela familiar: español con la madre, inglés con el padre. Mezcla (cuando no te oyen) entre hermanas, como una suerte de lengua privada. (18-19)

Las lenguas dividen el curso del día y reglamentan el tratamiento intrafamiliar. “¿Qué lengua soy?” (y no en qué lengua me expreso) es la pregunta que se hace el bilingüe –nos dice Molloy– y parece reconocer que la lengua es menos un medio de comunicación que un mecanismo de filiación, de legitimación intelectual y existencial. Como si se tratara de la conquista de un espacio, Molloy se pregunta “¿Cómo y por dónde entra en lengua el bilingüe?”. Su respuesta: “Siempre escribí afuera: a la intemperie” (*Vivir entre lenguas* 74). Así, volviendo a mencionar un ejemplo comentado previamente, recordar la lengua en la que hablaba con su abuela paterna poco antes de su muerte, cuando tenía unos cuatro años, es importante no sólo para probar la exactitud de una memoria que establece límites y jerarquías entre los recuerdos para construir un relato, sino también para evaluar la autenticidad afectiva de la lengua en cuestión. El pasaje revela la separación convencional y artificiosa entre lo familiar y lo íntimo, así como los cruces entre ambas esferas. La jerarquía lingüística puesta en juego en el colegio se centra en la interacción cotidiana entre el español, el inglés y la mezcla de ambas lenguas como una escena de sociabilidad familiar o entre compañeras de escuela que permite trazar el contorno de su propia textura subjetiva multifacética.

Mediante el recuerdo de estas prácticas, Molloy parece significar que la transmisión consiste menos en reproducir lo recibido que en renovarlo y, en este sentido, la lengua francesa viene a posicionarse en un primer plano de su narrativa, por ser la lengua que aprendió y desaprendió, la lengua de la que se siente desposeída porque su madre la abandonó por negarse a hablarla... una lengua que, en consecuencia, la hija se siente obligada a preservar.

El *switcheo* convertido en mestizaje lingüístico privado es la expresión de la emancipación de aquella palabra de la infancia territorializada según espacios e interlocutores. Depósito y testigo de un yo multiplicado (Kristeva 1988 : 25), la migración lingüística expande los confines de la lengua y de la identidad. Las múltiples voces que recorren los textos de Molloy, esto es: sus idiomas, pero también la memoria de los textos literarios, leídos en varias lenguas, y recogidos en citas, convocan a una liberadora reinvención del yo. Son el correlato subjetivo del cual la poética del fragmento presente en sus textos se alimenta, poniendo en escena una identidad extranjera a sí misma (recordando el célebre título de Julia Kristeva*,* 1988: 312), des-corporeizada (en términos de Régine Robin, 1994: 219-220)[12] o sujeta a un constante *frame switching* (siguiendo a Molloy en "Picures of home", *Vivir entre lenguas*, 32) que obliga al lector a pasar de un encuadre a otro, a adaptarse a sucesivos puntos de referencia o puntos de apoyo. El yo narrativo parece escribirse "fragmentalmente" (adopto el giro de Garrigues) en estos textos desde un tercer lugar, en los intersticios creados entre lengua y lengua, entre fragmento y fragmento, en la distancia establecida entre el *yo* y el *yo* presente (a veces eclipsado) en cada uno de ellos. La escritura fragmentaria de los tres libros sobre los cuales nos hemos basado expone estas migraciones entre lo uno y lo diverso, entre los restos del pasado y lo olvidado relevado por esos "de pronto recuerdo algo", "no recuerdo cuándo" (*Vivir entre lenguas*, 18), entre la escritura y la traducción.

Poniendo así en tela de juicio todas las garantías del relato memorial y la capacidad reparadora del discurso literario, el artefacto narrativo que Molloy forja en sus libros breves y fragmentados conjuga su historia personal y sus filiaciones familiares y literarias; habita el detalle; indaga en el proceso creativo del acto de leer, de la labor de escribir, del arte vital de traducir. El tiempo narrativo no está ordenado ni cronológica ni temáticamente en sus textos troceados, no obstante los fragmentos dialogan entre sí en el interior de un mismo texto como también entre libro y libro, creando continuaciones por ramificación, tendiendo puentes hechos de reflexiones temáticas comunes. Extraña y extranjera aquí y allí, siempre como fuera de lugar, en el curso de su vida y de su producción literaria, si alguna completud Molloy hubiera deseado, es aquella que forja a los saltos su escritura en un intento de producción de una matriz narrativa descocida y desordenada, con más pérdidas e instinto de curiosidad que poderosas victorias y conquistas.

BIBLIOGRAFIA

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2010.

BERTRAND, Michèle, « Qu'est-ce que la subjectivation ? », in *Le Carnet PSY* n° 96, 2005/1.

CATELLIN, Sylvie et LOTY, Loty, « Sérendipité et indisciplinarité », *Hermès, La Revue*, nº 67, 2013, p. 32-40.

DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* (1981), traducción del inglés de C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

---, "The Abuse of Beauty". *Daedalus. On Beauty*, Vol. 131, n°4, p. 35- 56, 2002.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2004.

DESSONS, Gérard, « La notion de brièveté », *La Licorne*, n° 21, 1991, p. 3-12.

ETTE, Ottmar, INGENSCHAY Dieter, SCHMIDT-WELLE Friedhelm, VALLS Fernando (eds.), *MicroBerlín De minificciones y microrrelatos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2015.

GALLEGO CUIÑAS, Ana, "La Argentina en la valija: la ficción de Sylvia Molloy", *Inti. Revista de literatura hispánica*, n° 73, article 5, 2015, p. 59-71.

GARRIGUES, Pierre, *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.

GILLIGAN, Carol, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 2003.

INA, « Le groupe B.M.P.T. Buren, Parmentier, Mosset, Toroni », 04/11/1967. https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i09107931/le-groupe-bmpt-buren-parmentier-mosset-toroni

KAHOUILI, Leila, *Poétique du fragment*, Paris, L'Harmattan, 2023.

KECHICHIAN, Patrick, « Écrire en fragments », *Études : revue de culture contemporaine*, Dossier « Arts et Littérature », n°4, 2016, p. 73-84.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

LAGMANOVICH, David, *El Microrrelato: Teoría e Historia*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2006.

---, *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*, México, Editorial Universidad Veracruzana, 2013.

LE GUIN, Úrsula, *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción,* Biblioteca anarquista.org, traducción del inglés de Kamen Nedev y José Pérez de Lama, 2021.

LÓPEZ SEOANE, Mariano, nota de lectura del libro *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, *Revista especializada*, 2014, p. 211-217.

---, “Strike a pose. Por una crítica extravagante”, in LINK Daniel, LÓPEZ SEOANE Mariano y CHERRI Leo (éds.), *Todo sobre Molloy. Un homenaje irreverente*, número especial, mayo 2021, p. 112-122.

MICHEL, Raymond et WALDEGARAY Marta (éds.), *La sacralisation à l’œuvre dans l’expérience littéraire,* avant-propos « Quand la (dé)sacralisation est à l’œuvre et fait œuvre dans l’expérience littéraire », Bruxelles/Berne, 2017, p. 13-36.

MOLLOY, Silvia, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXème siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

---, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, 1996.

---, (en colaboración con Robert McKee Irwin), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham & London, Duke University Press,1998.

---, *El común olvido*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2002.

---, *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

---, (en colaboración con Mariano Siskind), *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006.

---, *Desarticulaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

---, *En breve cárcel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1981].

---, *Poses de fin de siglo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

---, *Vivir entre lenguas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

---, *Citas de lectura*, Buenos Aires, Lector&s, 2017.

---, *Animalia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2022.

NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations inactuelles I-II*, traduction de Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 1990.

NOGUEROL, Francisca, “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”, *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, 1996, p. 49-66.

---, “De brevedades infinitas”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n°795, 2013, p. 31-33.

---, “Microrrelatos periféricos”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n°881, 2020, p. 22-24.

PANESI, Jorge, “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Críticas*, Buenos

Aires, Grupo Editorial Norma, 2000, p. 17-48.

PIGLIA, Ricardo & SAER Juan José, “Diálogo”, *Revista Espacios* n°16, Buenos Aires, Julio, 1995.

POLLASTRI, Laura, *La huella de la Clepsidra: el microrrelato en el siglo XXI*, Buenos Aires, Editorial Katatay, 2010.

RIPOLL, Ricard (éd.), Introduction à *L’écriture fragmentaire*, Presses universitaires de Perpignan, 2002.

ROBIN, Régine, « Défaire les identités fétiches », in LETOURNEAU Jocelyn (dir.), *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux,* 1994, p. 215-239.

RUFFEL, David, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, 2010/4, n° 160, p. 61-73.

SARLO, Beatriz, “El saber del coleccionista”, *Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea*, Volume VI, nº 1, 2018, p. 232-242.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L’écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1977.

VIART, Dominique y VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

WALDEGARAY, Marta, *Historia y brevedad narrativa. La escritura de Andrés Rivera*, Buenos Aires, Ed. Biblos, coll. Teoría y crítica, 2015.

---, « Brièveté : une question de rythme. Réflexions sur la littérature d’Andrés Rivera », *Revue Études littéraires*, vol. 47, n°2, été 2016, Université Laval, p. 119-135.

ZAPATA, Mónica, “Exilio y migración identitaria en El común olvido, de Sylvia Molloy”, *Lectures du genre*, n°12 “Literatura y migración en América latina”, 2019, p. 14-19.

NOTES

[1] “Ir a contrapelo. Pensar en contra de la corriente. Posiciones vitales si queremos seguir pensando, simplemente pensando.” La traducción es mía.

[2] Sin voluntad de presentar une lista exhaustiva, la brevedad en literatura ha sido estudiada ampliamente por investigadores y críticos universitarios europeos como Gérard Dessons (1991), Pierre Guerrigues (1995), Ottmar Ette (2015), Patrick Kechichian (2016), Leila Kahouli (2023); y en el ámbito latinoamericano por David Lagmanovich (2006, 2013), Laura Pollastri (2010), Francisca Noguerol (1996, 2013,

2020), Marta Waldegaray (2015, 2016). Las referencias bibliográficas completas se encuentran en la lista bibliográfica final.

[3]
El grupo B.M.P.T., sigla correspondiente a los nombres de los artistas que iniciaron el grupo: Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni- fue fundado en 1966. Se opuso a la tradición pictórica y afirmó una abstracción rigurosa y minimalista desafiando el sistema de valorización simbólica y estética de la pintura. (INA, « Le groupe B.M.P.T. Buren, Parmentier, Mosset, Toroni », 04/11/1967).

[4]
« la fin d'une forme de *fétichisme* du livre et de l'écriture, d'une *sacralisation* de la littérature, de sa gloire passée ou de son déclin présent » (Ruffel 2010 : 63). La traducción al español es mía.

[5]
« espoir et désespoir du Livre » (Garrigues 1995 : 187).

[6]
En *La Littérature française au présent*, Dominique Viart y Bruno Vercier distinguen en el vasto campo de la literatura francesa a partir de la irrupción estética de los años 80, tres orientaciones en materia de escritura literaria : la literatura *consentidora* en la cual el flujo de una novela se ciñe a la repetición de lo conocido consintiendo a la moda comercial en su forma más efímera; la literatura *concertante*, que trabaja con la tradición sin pensar en renovarla; y por último, la literatura *desconcertante*, que desplaza las expectativas porque es formalmente innovadora (lo cual la distingue de la literatura concertante) y es a la vez exigente en cuanto al contenido (lo cual la diferencia de la literatura consentidora) (2005: 8-11).

[7]
En su prefacio al "Segundo Inactual", el filósofo alemán nos da su interpretación de la inactualidad. Escribe el joven Nietzsche: "No sé qué sentido puede tener hoy la filología clásica, si no es el de ejercer una influencia inactual, es decir, actuar contra el tiempo, por tanto sobre el tiempo, y, esperémoslo, en beneficio de un tiempo venidero". La traducción es mía. (« Je ne sais quel sens la philologie classique pourrait avoir aujourd'hui, sinon celui d'exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire d'agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir », 1990 : 247). Me he referido a estas metamorfosis de la escritura literaria contemporánea en el prefacio a *La sacralisation à l'œuvre dans l'expérience littéraire* escrito conjuntamente con Raymond Michel (2017 : 13-36).

[8]
Su último libro publicado en 2022, *Animalia*, responde al mismo principio

organizativo. En él, los recuerdos personales se van engarzando a lo largo de 24 miniaturas en las cuales la voz narrativa se focaliza en sucesivas relaciones con diversas mascotas que han acompañado su vida desde la infancia, como teros, insectos, gusanos de seda, mariposas, ranas, gatos, perros, un pato, gallinas; o bien, que han significado algún episodio singular: caballos, pavos salvajes, faisanes, ratones, conejos, una serpiente, un mapache. Las referencias literarias afloran en estos textos, inclusive en sus títulos: “Los adioses”, “Los gatos que perdimos en el fuego”, “Casa tomada”. El compendio de mascotas, bichos varios y animales que integran *Animalia* da cuenta de la atención narrativa y simbólica de Molloy al cuidado cotidiano de lo vital en sus diversas dimensiones lingüística, práctica y afectiva, un respeto que invita a leer estos mini-relatos, y acaso también el conjunto de su obra, desde la perspectiva de la *Caring lit’* según el camino trazado desde los años 80 por Carol Gilligan en su libro pilar de 1982 *In a Different Voice. Psychological Theory and Women’s Development* (2003). Abordo el estudio de este libro en un trabajo que realizo actualmente sobre poéticas e imaginarios del cuidado en la literatura argentina reciente.

[9]
Al respecto remito al artículo de Gallego Cuiñas (2015: 60-62).

[10]
Además de Sylvia Molloy, intervinieron en aquellas jornadas los escritores argentinos María Negroni, Marcelo Kohen, Diana Bellessi, Edgardo Cozarinsky, Mercedes Roffé, Alicia Borinsky, Sergio Chejfec, Luisa Futoransky, Martín Kohan, Luisa Valenzuela, Tamara Kamenszain y Alan Pauls.

[11]
Molloy estudió por ejemplo, sutilmente, el modo en que Francia se acercó a la literatura hispanoamericana a lo largo del siglo XX en su tesis de doctorado: *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* (1972); ofreció una novedosa lectura de Borges a través del prisma del Barthes de S/Z en *Las letras de Borges* (1979); propuso valiosas lecturas del género autobiográfico hispanoamericano en un admirable ensayo publicado por primera vez en inglés en 1991, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (publicado en español en 1996). Pionera en los estudios de género, en *Hispanismos y homosexualidades* (1998), libro del que es coeditora, retomó uno de sus temas clave: el tratamiento de la homosexualidad en la literatura hispanoamericana. En sus artículos de *Poses de fin de siglo*. *Desbordes del género en la modernidad* (2012) exploró las prácticas de género en la América Latina de finales del siglo XIX y principios del XX desde una perspectiva interseccional. Examinó en él, a través de una fina selección de escenas y situaciones de escritores del período modernista, las sexualidades expuestas a través de poses finiseculares que desestabilizan el binomio ser/parecer, en las cuales el cuerpo se revela como objeto de deseo y a la vez de perversión.

[12]
“Lo que queda es la única comunidad visible, soportable, la de los que no tienen comunidad, o están fuera de contacto, que viven fuera de su territorio, que viven en una posición de interioridad/exterioridad, en una posición de desfase, de no coincidencia, de separación.” La traducción es mía. (« Reste alors la seule communauté visible, supportable, celle de ceux qui sont sans communauté, ou en rupture de ban, qui

vivent en hors-lieu, qui vivent une position d’intériorité/extériorité, une position de décalage, de non-coïncidence, d’écart. », Robin 1994 : 219).

L'AUTEUR

Marta Waldegaray es Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo una maestría en *Sociología de la cultura y análisis cultural* de la Universidad General San Martín (Argentina). Defendió su tesis de Doctorado en *Estudios Iberoamericanos* en la Sorbonne-Nouvelle Paris III sobre el discurso político cultural en la producción periodística de José Martí. Como Maîtresse de conférences impartió clases de literatura y de civilización hispanoamericanas en la Universidad de Lorena durante diez años. Es desde el 2015 catedrática en la Universidad de Reims Champagne-Ardenne donde imparte cursos de literatura y civilización latinoamericanas; y desde mayo de 2020, decana de la facultad de Letras y Ciencias Humanas de esta universidad. En el 2018, creó el seminario de posgrado “Ficción poltítica: literatura y temporalidad histórica” y la colección « Saxifrages » en las ediciones ÉPURE (Éditions Presse Universitaire de Reims). Desde una perspectiva transdisciplinaria asociada a problemáticas de teoría literaria, su investigación sobre la literatura latinoamericana se centra en temáticas relacionadas con las maneras en las que la política y la ficción se imbrican.