

# Molloy



## **Sin límites** **Presentación de** **Diamela Eltit**

La presencia de Sylvia Molloy permite pensar un dilema que a menudo atraviesa el campo literario, como es la compartimentación no solo de las escrituras sino, especialmente, de los escritores, lo que produce universos en cierto modo polares y hasta irreconciliables. Así, a los autores provenientes del espacio académico les pertenece el lugar crítico y, en otra orilla, antagónica, radican los exponentes de la creación literaria. Más aun, en cierto modo parece inadecuado el tránsito de autores entre ambos espacios, como si el filo de la traición sobrevolara aquellos gestos nómadas que recorren la diversidad de escrituras.

Ya sabemos que toda clasificación resulta insuficiente, que es un resquicio o un ensayo o una manera de establecer límites. Pero no puede sino resultar

paradójico que el espacio en último término reducido de la literatura —cuya matriz es el campo de producción de sentido— acoja y repita fronteras que ya sabemos están allí para ejercer formas de dominaciones múltiples.

Pero Sylvia Molloy ha desobedecido las fronteras. Ella va y viene por la diversidad que ofrece la letra y de esa manera no renuncia entonces a entender el campo literario y sus relieves como una forma latente de experiencia y riesgo.

Nada está garantizado. Ni la escritura académica ni las diversas poéticas, como tampoco las escrituras deslocalizadas. Los gestos críticos de Sylvia Molloy son ya ampliamente reconocidos por su densidad y, especialmente, por adoptar una posición híper sólida y siempre singular, alejada de los

consensos burocráticos, relevando ese borde donde la escritura adquiere sentido y convoca.

No pretendo aquí dar cuenta de la totalidad de una obra sino más bien ocupar este espacio para enfatizar un recorrido estable y móvil a la vez, una escritura que, desde cualquier ángulo, no se resigna a dejar de lado el brillo estético que puede recubrir la letra. La escritura de Sylvia Molloy, en el sentido más barthesiano del término, habla del goce de la escritura y de la proliferación del sentido. Alude a las máscaras, la ambigüedad, la pose y los desplazamientos del yo.

Pero me parece indispensable señalar que *En breve cárcel*, su primera novela, escogió poner de manifiesto la escritura como recurso narrativo para evocar la crisis, la ruptura o la traición. Como lectora epocal de esa novela, mi concentración radicó en la imagen repetida que el texto literario consolidaba, la mujer escritora. Esa mujer escritora que definió de manera brillante Virginia Woolf, esa escritura parapetada en un cuarto propio para relatar esta vez los escenarios crueles que recorren cada una de las superficies emotivas.

Efectivamente y, desde otro espacio de sentido, *En breve cárcel* aportó a la trama latinoamericana los signos del amor entre mujeres, lo que, desde luego, resulta estratégico. La pericia de esta obra radica –como dijo antes Elena Caffarena y hoy Jacques Ranciere– en diversas emancipaciones fundadas en la posición o disposición lúcida para escribir los signos más

finos de múltiples cortes que, en definitiva, hacen posible el viaje de la letra para establecer así los hilos memoriosos de una derrota y, a la vez, de la supervivencia.

«Yo es un otro», afirmó el poeta Rimbaud. Y es esa otredad la que posibilita la escritura una vez que el yo se ha retirado de la escena, digamos, real. Esa otredad incesante del yo, su deslizamiento, su compleja semiótica, la suspensión de una verdad única como obligación demasiado escolarizada o de corte confesional, ha sido la opción de Sylvia Molloy en una parte importante de su trabajo crítico y especialmente en su producción literaria. Ese yo otro se ha erigido en un puente firme o en una batiente para generar escenarios que emergen desde la suspensión.

Quiero terminar esta presentación con *Desarticulaciones* (2010), el texto que se funda en la fragmentada tal como en un conjunto de parpadeos. Los fragmentos están allí para consignar el momento en que el tú emprende su retirada y permanece el otro que lo observa, en parte, para observarse a sí mismo como observador. Es la letra misma la que permite la complejidad de este proceso, mirar-mirándose-mirar como restauración o suplemento ante un lenguaje que retrocede y ya no cubre.

Y mucho más. Pero si ahora mismo tuviera que definir el trabajo literario de Sylvia Molloy diría que es la escritura en tanto pliegue, repliegue y despliegue. Sí, escritura. Poderosa. Impecable.

---

 Conferencia

# Derecho de propiedad: Escenas de la escritura autobiográfica Sylvia Molloy

Si, después de morir, quisieran  
escribir mi biografía,  
nada más sencillo.  
Hay solo dos fechas:  
la de mi nacimiento y la de mi muerte.  
Entre una y otra cosa son míos los días.  
*Fernando Pessoa*

Vida mía, lejos más te quiero.  
*Oswaldo y Emilio Fresedo*

Siento que estoy en la precaria situación de estar hablándoles desde dos perspectivas distintas. Una, la de novelista, y la otra, la de crítica. Desde hace años vengo diciendo que, teóricamente, no existen esas dos perspectivas, sosteniendo que simplemente son modulaciones, o entonaciones, como diría Borges, de mi escritura. Sin embargo, al pensar en el tema que propongo —las realidades de la ficción— siento que he caído en mi propia trampa. Los comentarios que siguen, en los cuales me detendré en ciertos ejemplos —en escenas de lectura, por así decirlo— donde lo ficcional aparece en perversa relación con lo real, y donde este último término adquiere múltiples y a veces contradictorios significados, tratarán de aclarar este dilema.

Hace un tiempo me escribió un crítico con una insólita pregunta. Estaba escribiendo la

biografía de Alejandra Pizarnik de quien, sabía, yo había sido amiga. También había leído mi primera novela, *En breve cárcel*, y decía haberle llamado la atención la similitud entre la protagonista, a quien llamaba «la escritora», y Pizarnik. «¿Hay alguna relación?», preguntaba. Y como para atajar cualquier negativa agregaba: «No creo en las casualidades».

Mi primera reacción, visceral, fue de enojo ante lo que sentí como un hurto. ¿Cómo podía pensar esta persona que era la vida de Pizarnik cuando era la mía? Procedí a responder, fuera de mí, por así decirlo. Indiqué a mi interlocutor que no, no se trataba para nada de la vida de Pizarnik, que lamentaba desilusionarlo, pero que se trataba de... ¿de qué? Demasiado consciente, desde un punto de vista crítico, de las estrategias (y artimañas) del trabajo autobiográfico, demasiado habituada a decir que más que textos autobiográficos hay lecturas autobiográficas, no podía decir, simplemente, «de mí» o «de mi vida». Tampoco podía decir «de mi autobiografía» porque era claro que se trataba de una novela, escrita, por otra parte, en tercera persona. Recurrí, algo molesta, a la perífrasis, observando que «la novela se basa enteramente en material autobiográfico mío» (igual que en la mayor parte de mi ficción) y agregando, como en esas advertencias de ciertos films o series televisivas, que «cualquier similitud con X es, por cierto, casual».

Dije que sentí la necesidad de corregir pero al mismo tiempo no pude responder que era «mi vida» o «mi autobiografía», y opté por el tristemente deslucido «material autobiográfico mío». No creo que esta frase, por pretenciosa que parezca, fuera casual (yo tampoco creo demasiado en las casualidades, salvo cuando me conviene). Los términos mismos eran reveladores: de pronto «mi vida», yo misma, adquiríamos *materialidad*, nos transformábamos en un *bien* del cual yo era dueña. En última instancia, mi vida era una *propiedad* sobre la cual yo quería ejercer *derecho*, y ese derecho se veía amenazado por un lector intruso que buscaba adjudicarle nuevo dueño. Ese intento de acaparar la vida para sí, como si ese gesto la volviese posesión tangible, es tan ingenuo como ineficaz. «No quiero prestar mi vida», dice el sujeto como un niño que no quiere compartir un juguete, sin darse cuenta de que ya, por el mero hecho de escribirla, se la ha prestado a la literatura, y la literatura, como bien sabemos, «ya no es de nadie, ni siquiera del otro,

sino del lenguaje y la tradición».<sup>1</sup> Todo esto *lo sé*, es decir, lo sé razonablemente, pero el más-allá-de-la-razón no quiere saberlo y se siente despojado.

Permítaseme agregar otro ejemplo para complicar un poco más las cosas. Hace un tiempo me llamó una colega de la Universidad de California que había incluido *En breve cárcel* en el programa de su curso. «¿A que no sabés cómo te están leyendo mis alumnos?», me anunció. Tendría que haberme mostrado indiferente, o contestar algo pedante como «todo lector tiene derecho a su lectura» pero la curiosidad me ganó. «Lo están leyendo como documento autobiográfico», me dijo. A eso yo ya me había resignado, pero ella agregó: «algunos hasta lo leen casi como caso clínico, el caso de una lesbiana abusada sexualmente por el padre». Como se puede prever, estallé, doblemente irritada. Primero por razones que se pretendían técnicas. Me estaban leyendo desde una perspectiva errónea, clínica y no literaria, como documento médico y no como construcción literaria. Segundo, porque me sentí atacada *personalmente*: ¿cómo se atreven a interpretar tan brutalmente un gesto de «un padre» que, por cierto, tenía algo de «mi padre» pero que era, ante todo, un personaje de ficción? Confieso que las dos lecturas, la del crítico y la de los estudiantes de California, me siguen incomodando a pesar de que no puedo hacer nada. Nada, salvo acaso hablar de ellas, como lo estoy haciendo ahora.

¿Por qué la incomodidad?, me sigo preguntando, mientras pienso en instancias célebres de apropiación de vidas que fueron sujeto ya de causas legales, ya de enjuiciamiento por parte de la opinión pública. Tomo un ejemplo, el de David Leavitt, quien tomó un episodio de la autobiografía de Stephen Spender, *World Within World* (1951) para escribir una novela, *While England Sleeps* (1993), efectuando algunos cambios (nombres distintos, otro desenlace) y añadiendo escenas explícitamente homosexuales a un texto que, en su escritura, deliberadamente optó por el no decir. Spender amenazó con llevar el asunto a juicio y la editorial transó, comprometiéndose a mandar la totalidad de la primera edición a la piqueta y publicar una segunda edición con enmiendas y una advertencia. Antes de que se

llegara a ese acuerdo, sin embargo, los dos escritores escribieron sendas autojustificaciones en el *New York Times*. Para aclarar su posición, Leavitt escribió un artículo titulado «*Did I Plagiarize His Life?*» [«¿Plagié su vida?»].<sup>2</sup> Spender respondió al poco tiempo con otro artículo, «*My Life Is Mine: It Is Not David Leavitt's*» [«Mi vida es mía, no de David Leavitt»], donde observó: «La respuesta a esa pregunta es que no se trata del plagio de una vida. Es el plagio de una obra, ya que, según la definición del diccionario, plagio es “la ilegítima apropiación o hurto, y publicación en nombre propio, de ideas, o la expresión de ideas (de índole literaria, artística, musical, mecánica, etc.) de otra persona”». <sup>3</sup> Este argumento de Spender, eminentemente razonable (la acusación de plagio textual constituye una de las bases del reclamo judicial de Spender), sin embargo no se sostiene a lo largo del artículo, a partir del título mismo, «*My Life Is Mine: It Is Not David Leavitt's*». Mi vida es mía, dice Spender, mi vida no es de David Leavitt. Nótese que no dice «mi libro», ni «mi texto», ni «mi autobiografía»: dice «mi vida». Una vez más, el derecho de propiedad se hace valer sobre la vida, en tanto existencia vuelta materialidad, y no sobre la escritura.

Llamo la atención sobre ciertos aspectos de esta contienda que, sin duda, fue parte importante de los debates intelectuales en el mundo anglosajón en 1994 y 1995. Me detengo brevemente en un concepto legal que, más allá de la acusación de plagio, también invocó Spender en su demanda. Es la doctrina del derecho moral del autor sobre su obra, derecho formulado en el convenio de Berna de 1886. Concepto válido en toda Europa (y solo ocasionalmente invocado en Estados Unidos, donde prima la ley de la propiedad intelectual), el derecho moral se distingue del derecho de propiedad en que se refiere al artista más que a la obra: «Independientemente de los derechos económicos del autor, y aun después de la transferencia de dichos derechos, el autor tendrá derecho a reclamar la autoría de la obra y oponerse a toda distorsión, mutilación o modificación de la misma, u otra acción despreciativa en relación con dicha obra

2 David Leavitt, «Did I Plagiarize His Life?», *The New York Times Magazine*, 3 de abril de 1994, pp. 36-37.

3 Stephen Spender, «My Life Is Mine: It Is Not David Leavitt's», *The New York Times*, 4 de septiembre de 1994, última edición, sección 7, p. 43, 1ª columna.

1 Jorge Luis Borges, «Borges y yo», *Obra completa*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 808.

que perjudicara su honor o su reputación».<sup>4</sup> El derecho moral es un derecho de la personalidad y no de la obra, y corresponde, como bien lo ve un especialista, a una concepción decimonónica de autoría que perdura hasta hoy, «la concepción romántica del creador de la obra como el “autor”, de cuya personalidad la obra es ejemplo. La obra se considera extensión del ser del autor. En cierto sentido, la obra es el autor».<sup>5</sup>

Dicho en otras palabras, al demandar a Leavitt, Spender hizo valer su derecho ya no sobre un texto sino sobre una *persona*, la suya propia, en el sentido literal del término. Pero tratándose de una autobiografía, donde podría decirse que los dos –texto y persona– coinciden en la construcción de aquello que Gide en su diario llamaba un «être factice préféré», la cuestión se vuelve particularmente delicada. Yo tengo autoridad sobre mi vida, en el sentido de que son mis experiencias, mis vivencias, mi existir. Como decía sor Juana: «De mí sé decir». La expresión, tomada literalmente, es elocuente: yo *sé* decir de mí, *sé* relatarme, como ningún otro. Pero ¿tengo autoridad exclusiva sobre ese relato de mi vida, detento acaso el *imprimatur* de ese relato, al punto de que hay relatos de mi vida (míos o ajenos) que autorizo (como en la expresión *biografía autorizada*) y otros que denuncio o busco censurar porque no saben *decirme*, porque me *mal dicen*? ¿Es posible que solo haya *la* vida de un individuo y no *una* vida, como en el título de Borges, «Una vida de Evaristo Carriego», es decir, *una de las muchas posibles*? El mismo Spender, en su autobiografía, rechaza la noción de un relato de vida monógrafo, aceptando (en principio) la inevitabilidad de un relato plural: «En realidad el autobiógrafo escribe el relato de dos vidas; la suya, tal como se le aparece, desde su propia perspectiva, cuando mira el mundo desde sus ojos; y su vida tal como aparece en la mente de

otros, vista de afuera, perspectiva esta que tiende a volverse en parte también perspectiva propia ya que se sufre la influencia de la opinión de esos otros».<sup>6</sup> Pero cuidado: en la realidad del ejercicio autobiográfico, la o las perspectivas de los otros solo se tornan perspectiva propia cuando armonizan con la del autobiógrafo. Una perspectiva disidente (o simplemente inesperada, como la de Leavitt) se rechaza con vehemencia y «a la hora de la verdad», para usar una frase trivial sorprendentemente apta, prima el relato propio: el que yo sé que es mío, el que yo sé verídico porque lo digo yo.

Al explayarse en detalle sobre la ilegitimidad de la novela de Leavitt, el ensayo de Spender, más allá de su título equívoco, confunde conceptos y añade otros criterios. Si bien intenta entablar juicio aduciendo el no respeto de los derechos de autor y del derecho moral, en su comentario incurre en críticas a Leavitt que relevan más del orden estético. Así por ejemplo, al observar que Leavitt, a pesar de cambiar los nombres, «almost exactly transcribed», transcribió casi exactamente, un incidente de su autobiografía, comenta despectivamente:

Hace, sí, algunos cambios. En su versión, Edward-Jimmy es embarcado a escondidas y muere a bordo, de la misma muerte cursi que el protagonista de *Eric, o poco a poco*, la novela victoriana de Frederic William Farrar que, muy a principios de este siglo, se encontraba en todas las bibliotecas infantiles (*small boys' libraries*).<sup>7</sup>

El cambio, aquí, se critica no en tanto *cambio en sí* (este sería el argumento basado en el «derecho moral», uno de cuyas subdivisiones es el respeto por la integridad de la obra) sino por ser un cambio *estéticamente insatisfactorio*. De nuevo aparece la noción del *mal decir*, ya no aplicada a la representación del sujeto sino a la retórica misma. Para Spender, Leavitt lleva

4 «Independently of the author's economic rights, and even after the transfer of the said rights, the author shall have the right to claim authorship of the work and to object to any distortion, mutilation or other modification of, or other derogatory action in relation to, the said work, which would be prejudicial to his honor or reputation». Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, en: [www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/](http://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/)

5 «The author's rights embodies the Romantic notion of the creator of the work as the 'author' whose personality is exemplified in the work. The work is considered an extension of the author's being. In some sense the work is the author. The copyright approach, on the other hand, views artistic works as literary and artistic property». Sheri Lyn Falco, Esq. «The Moral Rights of Droit Moral: France's Example of Art as the Physical Manifestation of the Artist», *Archive* vol. 2, 2006, en: [www.ibslaw.com/melon/archive/206\\_moral](http://www.ibslaw.com/melon/archive/206_moral).

6 «An autobiographer is really writing a story of two lives; his life as it appears to himself, from his own position, when he looks out at the world from behind his eye-sockets; and his life as it appears from outside in the minds of others; a view which tends to become in part his own view of himself also, since he is influenced by the opinion of those others». Stephen Spender, «Author's Introduction», *World Within World*, New York, Modern Library, 2001, p. xxvi.

7 «He does make some changes; in his version Edward-Jimmy is smuggled onto a ship, where he dies in the manner of the hero's bathetic death in Frederic William Farrar's Victorian novel *Eric: Or, Little by Little*, which in the early part of this century was in all small boys' libraries». Spender, «My Life Is Mine: It Is Not David Leavitt's».

el episodio en cuestión de la lítote al decir excesivo, melodramático, «de mal gusto», que parecería ser, para el primero, su mayor defecto. Algo semejante ocurre con los episodios explícitamente homosexuales, que Spender repudia no porque revelen un secreto —«es evidente para cualquier lector de [mi] libro que entre Jimmy y yo hubo una relación amorosa»<sup>8</sup>— sino porque constituyen un desarrollo «pornográfico» que, de nuevo, viola su sentido estético. «Los añadidos fantasiosos del Sr. Leavitt a mi autobiografía, que encuentro pornográficos, por cierto no corresponden a mi experiencia o a mi idea de la literatura».<sup>9</sup> La frase es ambigua: ¿se trata de «mi experiencia» como quien diría «lo que he vivido», o sea, una vez más, «mi vida», o es «mi experiencia de la literatura»? Es aquí donde la noción de «personalidad» se vuelve borrosa, pasando del concepto legal —la personalidad autorial— a concepto estético, vivencial, y sobre todo, a un concepto *representacional*. A Spender le molesta la novela de Leavitt no solo porque es plagio o préstamo no autorizado de su autobiografía, sino porque mancilla su personalidad, es una representación de su persona que juzga indeseable, que lo «deja mal», tanto en su comportamiento literario (ese «decirlo todo» melodramático al que él, Spender, nunca recurriría) como en su comportamiento sexual (los detallados, desafortunados encuentros entre hombres). En suma, Spender la juzga una representación en la cual *no se reconoce*: yo no soy yo.

Pero ¿cómo sabe el lector que se trata de una representación de Spender? Para bien o para mal, Leavitt no lo nombra en sus agradecimientos al comienzo de la novela, declarando que había sido su intención hacerlo pero que «el abogado de Viking Penguin le aconsejó omitir la referencia».<sup>10</sup> Si esto es verdad o no, carece de importancia. Lo que importa aquí es que Spender (más bien los amigos que lo alertaron sobre el parecido entre el libro de Leavitt y el suyo) *lo sabe*, es decir, *reconoce* una imagen de sí («ese soy yo») y en el acto mismo la repudia («no soy ese yo») o acaso mejor: «ese es un yo que no quiero ser». O sea que —y la paradoja

es solo aparente— es el mismo Spender quien, al llamar la atención sobre el presunto hurto de Leavitt y al llevar el asunto al dominio público y legal, confirma la identidad del personaje de la novela de Leavitt. Se identifica con el personaje de *While England Sleeps* con el propósito específico y simultáneo de desidentificarse.

El proceso de identificación y desidentificación no termina allí. Aprovechando la controversia, St. Martin's Press decide unos meses más tarde volver a publicar *World Within World*, de Spender, que estaba agotado desde hacía muchos años. Las reseñas de *Publishers Weekly* y *Library Journal*, órganos de difusión del mundo editorial y bibliotecario, mencionan específicamente el altercado, el primero refiriéndose al «juicio por plagio» iniciado por Spender; el segundo, con un comentario notablemente más explícito: «El libro fue también objeto de controversia cuando la relación homosexual de Spender se ficcionalizó en una novela pornográfica. Spender inició un juicio y la novela fue enviada la piqueta. Esta edición contiene una nueva introducción del autor».<sup>11</sup> Unos años más tarde, la Modern Library publicó *World Within World* en su colección de clásicos e incluyó la respuesta de Spender a Leavitt en un posfacio. Esta vez, la solapa misma del libro llama la atención explícita sobre la controversia e identifica a Leavitt como autor de la discutida novela.<sup>12</sup> Es decir que, de ahora en adelante, no es solo la novela de Leavitt la que incorpora (supuestamente de modo ilegítimo) la autobiografía de Spender, sino que es la autobiografía la que, en su más reciente avatar, postula como pre-texto la novela de Leavitt. Legítima o no, la novela de Leavitt ha pasado a formar parte de la autobiografía de Spender. Tanto es así que Spender, acaso sin tener total conciencia de la tácita aceptación de ese pre-texto que suponen estas palabras, escribió que las controversias «sobre el plagio, la naturaleza de la biografía y el tratamiento de la homosexualidad» lo «for-

8 «It will be clear to any reader of the book that between Jimmy and myself there had been a love relation», Spender, *op. cit.*

9 «Mr. Leavitt's fantasy accretions to my autobiography, which I find pornographic, certainly do not correspond to my experience or to my idea of literature», *Ibid.*

10 Leavitt, *op. cit.*

11 «The book was also the center of controversy when Spender's homosexual affair was fictionalized in a pornographic novel. Spender sued, and the novel was pulled. This edition contains a new introduction by the author», *Library Journal*, Copyright 1995, Reed Business Information, Inc.

12 «Out of print for several years, this Modern Library edition includes a new Introduction by the critic John Bayley and an Afterword Spender wrote in 1994 describing his reaction to the charges that David Leavitt plagiarized this autobiography into a novel», solapa de *World Within World*, New York, Modern Library, 2001.

zaron a considerar si quería reescribir porciones de mi libro aprovechando cambios de actitud políticos, sociales y literarios. Sin embargo, a excepción de un nuevo prólogo, decidí conservar el texto de *World Within World* exactamente como era en 1950.<sup>13</sup> Solo que el texto, después de la novela de Leavitt, ya no será nunca «exactamente como era en 1950».

Al referirse abiertamente a la controversia, la solapa de la edición de la Modern Library recurre a una insólita frase: David Leavitt, dice, «plagiarized this autobiography into a novel», literalmente «plagió esta autobiografía a novela», como quien dice la *tradujo* a novela, o la transformó en novela. Este uso del verbo *plagiar* es tan insólito como agramatical, tanto en inglés como en español. *Plagiar* (recorro una vez más a la definición del diccionario que citaba el propio Spender) es «la ilegítima apropiación o hurto, y publicación en nombre propio, de ideas, o la expresión de ideas (de índole literaria, artística, musical, mecánica, etc.) de otra persona». Supone una reproducción idéntica, no un cambio ni transformación de una cosa en otra. Pero en este caso, efectivamente hay cambio, hay un *traslado* que Spender no menciona nunca, y es el *cambio de género*. Con el material tomado de la *autobiografía* de Spender (un episodio de diez páginas, según Leavitt; de treinta, según Spender) Leavitt escribe una *novela en tercera persona* y esta novela, si bien puede aspirar a reflejar mentalidades, no necesariamente se propone ser fiel a acontecimientos reales. *And yet, and yet*, como diría el maestro. En una movida algo perversa, Leavitt declara que se trata no solo de una novela sino de una *novela histórica*, es decir «una novela que en parte deriva de un episodio registrado en la autobiografía de Spender, *World Within World*, y también comentado en diarios suyos publicados y en numerosos otros libros sobre la época. [...]». Y se pregunta a continuación: «¿Por qué elegí escribir sobre este episodio? Por el motivo habitual del novelista: se había adueñado de mi

imaginación y no la soltaba».<sup>14</sup> Es decir, *While England Sleeps* es, sí, una construcción de la imaginación inspirada en un hecho real inserto en un acontecer histórico comprobable (la guerra civil española), acontecer histórico sobre el cual el autor Leavitt se ha documentado y al que se refiere puntualmente. Esa documentación proviene de «numerosos libros» de historia pero, sobre todo, proviene de una *autobiografía* a la cual Leavitt (renovando, sin saberlo, el debate decimonónico sobre el género) hábilmente asigna estatus histórico. *World Within World* de Spender se ha vuelto, de pronto, documento, como los «numerosos otros libros» que dan fe de una época.

Vengo usando términos como *vida, ser y realidad* un poco al descuido, lo sé. Y en el ejemplo que me tocaba personalmente y que di al principio recurrí al pretencioso «material autobiográfico», pero en realidad pensaba «mi vida». En el caso de Spender, este usa el término directamente: «*my life*». Esta atribución de ser ¿es una simple reacción paranoica ante lo que se percibe como hurto –personal, no textual– o es algo más?

He hablado de textos y de personajes que, de un modo u otro –en la lectura de un crítico, en el adueñamiento que efectúa otro escritor, en la interpretación de un estudiante– pasan de ser texto escrito a ser existencia o algo que se *reconoce* como tal. Me detengo en ese gesto de reconocimiento porque aparece a cada paso. Al leer mi novela el crítico creía reconocer a Pizarnik. Los estudiantes de mi amiga asumían sin dudarlo que se trataba del caso clínico Molloy. Los amigos de Spender lo reconocían en la novela de Leavitt y, puesto sobre aviso, el mismo Spender se reconoció. Se me dirá que Pizarnik, Molloy y Spender son seres históricos que preexisten a la escritura de estas novelas y que al reconocerlos en el proceso de lectura solo estamos haciendo una lectura autobiográfica a la que tenemos todo el derecho. Pero recuerdo aquí que la autobiografía recurre a los mismos métodos que la ficción para elaborar su texto. El reconocimiento y la adjudicación del ser, ya en la lectura, ya en la escritura, no depende

13 «I am now 85, old enough to see new controversies surrounding my book, controversies that have involved the issue of plagiarism, the nature of biography and the treatment of homosexuality in literature. I have been forced to consider whether I would have wanted to rewrite portions of my book to take advantage of changed political, social and literary attitudes. However, except for a new introduction, I have decided to keep the text of *World Within World* exactly as it was in 1950», Spender, *op.cit.*

14 «I had only written a novel –a historical novel– derived in part from an episode recorded in Spender's autobiography *World Within World*, and touched upon as well in his published journals and numerous other books about the period. [...] Why did I choose to write about this episode? The novelist's usual reason: it caught my imagination and wouldn't let me go», *ibid.*

necesariamente de la preexistencia histórica del sujeto sino de la necesidad –acaso mejor, el deseo ferviente– del lector de proyectar existencia en todo personaje de ficción con el propósito de *reconocer*. El lector reconoce e identifica (o reconoce y rechaza) colaborando así en el trabajo de la ficción. Sin ese reconocimiento –que va más allá del *effet de réel* barthesiano– no hay ficción.

Este proceso de reconocimiento se complica, a mi modo de ver, cuando ese lector que reconoce, o quiere reconocer, se apropia del proceso, quiere ser dueño del relato. Recurro una vez más a un ejemplo mío (a quién no le gusta hablar de sí), esta vez en relación con mi segunda novela, *El común olvido*. Mi intención en esa novela fue recrear, sí, fragmentos de una realidad vivida por mí, en la que se mezclaban experiencias propias, anécdotas escuchadas a otros, recuerdos míos y ajenos, y una buena parte de invención. No faltaron lectores que se reconocieran y que se divirtieron al reconocer con sorpresa personajes, incidentes, alusiones. Pero también hubo quienes, amistosamente, no diré que se quejaron pero sí dejaron constancia de su desacuerdo: «en realidad no fue así, fue de este otro modo»; oí más de una vez esa frase. En vano les decía que se trataba de una novela. «Sí, bueno, pero eso de veras pasó», refutaban. Tenía ganas de decirles que, porque eso en efecto había pasado, podía también pasar a ficción. Aquí recuerdo una historia de Olga Orozco, quien una vez le contó una anécdota de su abuela a Oliverio Gironde. Meses más tarde le escuchó narrar la misma anécdota a Gironde atribuyéndosela a su propia abuela. «Pero eso le pasó a *mi* abuela, no a la tuya», protestó. «No importa, Olguita –le habría contestado Oliverio–. Lo importante es que le haya pasado a alguien».

Esto me lleva a considerar un tercer texto, *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra*, de Benjamin Wilkomirski, libro que, al inquietar la presunta realidad de las tres funciones del acto literario –autor, lector, mensaje– invita a una reflexión aun más compleja.<sup>15</sup> *Fragmentos...* se presenta como la narrativa en primera persona de un judío polaco que pasó parte de su niñez en un campo de concentración y que fue

adoptado al final de la guerra por una pareja de suizos. El relato, que la memoria colectiva del holocausto parecería volver incuestionable, fue aclamado por lectores, por asociaciones judías y por el Museo del Holocausto en Washington. En palabras de un crítico, el libro tenía «el peso de todo un siglo. La precisión fotográfica, imparable, de la mirada de un niño indefenso y las pocas palabras, pronunciadas en voz baja, hacen de él uno de los testimonios más importantes de los campos».<sup>16</sup> No solo eso: el libro fue aclamado por los sobrevivientes de los mismos campos de concentración en que había estado el autor, quienes se reconocían en el relato y recordaban (es decir, revivían) los lugares, los eventos, los detalles. La realidad evocada por el texto no fue cuestionada. Así sucedió, por lo menos, durante un par de años.

Entonces empezaron las interrogantes, las desconcertantes averiguaciones. Wilkomirski resultó no ser Wilkomirski sino un tal Bruno Dössekker, nacido Bruno Grosjean, quien no había salido nunca de Suiza. No era polaco, no era judío, no era sobreviviente, era simplemente un ser en disponibilidad que canibalizaba recuerdos ajenos y les agregaba elaboraciones propias, con el fin de dar testimonio y construir la *persona* del sobreviviente.

Al reseñar el libro, un crítico, como salvándose en salud, ya lo había alabado en términos ambiguos. «Sin pretender ser literatura, este libro, con su densidad, su irrevocabilidad, y el poder de sus imágenes, reúne sin embargo todos los criterios de lo literario».<sup>17</sup> El mismo Wilkomirski, curiosamente, había previsto esa posible lectura, indicando que «el lector puede elegir leer mi libro como literatura o como documento personal»,<sup>18</sup> sin que esa pluralidad de lectura, a su juicio, comprometiera la realidad del libro. Sin embargo, cuando un periodista, Daniel Gainzburg, cuestionó directamente esa realidad y, luego de una investigación, la denunció como fraudulenta, Wilkomirski reaccionó de manera notable: *físicamente*. Acaso fuera un impostor, pero llevaba las experiencias relatadas en su cuerpo y dio testimonio de ellas somatizando. Abundan las anécdotas de las reacciones

15 Benjamin Wilkomirski, *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra*, Trad. Rolando Costa Picazo, Buenos Aires-México, Editorial Atlántida, 1997.

16 Stefan Maechler, *The Wilkomirski Affair: A Study in Biographical Truth*, New York, Schocken Books, 2001, p. 113. Todas las traducciones de este texto son mías.

17 Maechler, *op. cit.*, p. 114.

18 Maechler, *op. cit.*, p. 131.



físicas de Wilkomirski, sus sudores, su malestar, sus tartamudeos cuando se alude a ciertos incidentes de los campos. Ahora, frente a las revelaciones de Gainzburg, responde con todo el cuerpo: se encierra en su cuarto, reproduce la clausura del campo, sufre alucinaciones: «allí estaba, hablando solo en ruso, llamando a Jankl a gritos y pidiéndole pan»,<sup>19</sup> escribe un amigo. Este reaccionar psicósomático, este asumir con el cuerpo, normal en quien revive una experiencia traumática, se suele ver como una prueba contundente de la realidad vivida por el individuo. Si, como lo ve un crítico, Wilkomirski recurre a una «estética de facticidad»,<sup>20</sup> se trata de una facticidad somática, que borra toda duda con respecto a la realidad del relato y, por extensión, al personaje que narra. Wilkomirski, alias Bruno Dössekker, o Bruno Dössekker, alias Wilkomirski, *pone el cuerpo*. Pero en este caso, el hecho de que el narrador narra recuerdos que no corresponden a quien firma el libro, que imposta la memoria de un otro-que-él al punto de que *incorpora*, literalmente, esos falsos recuerdos, cuestiona, para ciertos críticos, la realidad de la experiencia. (Esta fue una de las mayores preocupaciones de las asociaciones judías, inquietas de que el testimonio, una vez revelado como impostura, apoyara las declaraciones de los negadores del holocausto.) Wilkomirski era un impostor. ¿O no?

Dejo abierta la pregunta y resumo. Una novela, la mía, de la que me cuesta decir que fue tomada de «mi vida», a la vez que me exaspera que la tomen por una vida ajena despojándome así de mi ser ficticio; otra novela, la de Leavitt, en la que ciertos lectores reconocen a Spender y en la que el propio Spender se reconoce, pero como lo que no quiere ser, y por lo tanto, la denuncia; un tercer texto, acaso el más complejo, el de Wilkomirski, reconocido por los lectores como real pero cuyo narrador y protagonista se revela como un ser fantasmático creado por el autor; por un autor que sin embargo acusa psicósomáticamente en su cuerpo —¿el cuerpo de quién?, ¿del ser narrado?, ¿del que escribe?— los traumas del protagonista del libro. Al plantear así la realidad de la ficción y cuestionar el derecho que se tiene sobre ella, no sé en qué medida contribuyo a un debate crítico sobre el tema. Porque la realidad de la ficción es escurridiza,

se nos va de las manos. Acaso en eso, y solo en eso, coincida plenamente con la realidad de nuestras vidas.

<sup>19</sup> Maechler, *op. cit.*, p. 130.

<sup>20</sup> Maechler, *op. cit.*, p. 118.