

El espíritu de la anotación

Tamara Kamenszain

MOLLOY, Sylvia. *El común olvido*. Buenos Aires: Norma, 2002. 356 p.

Desde *En breve cárcel* hasta *El común olvido*, en una travesía por veinte años de avatares de vida y literatura, transmigra fresco, intacto, algo que voy a llamar un “espíritu de la anotación”. Como si escribir, para quien narra, no fuera un asunto del todo decidido, como si se tratara de una casualidad sólo justificada por el ademán de anotar. Se podría llamar a ese espíritu un estilo —el estilo Molloy— pero sólo a condición de que anotar sea entendido justamente como una resistencia fenomenal a consolidar un estilo. Porque lo que menos parece querer la que escribió estos dos libros es transformarse en autora. Que todo se vaya anotando, mejor, que es como decir, que se vaya olvidando todo posible comienzo, que el punto de partida de la intriga confunda, como la amnesia, sus coordenadas temporales, y allí, en esa permanente negligencia de la memoria, que se dé por hecho un libro que nadie recuerda haber pretendido escribir.

Ahora bien, si es cierto que el espíritu de la anotación transmigró intacto y juvenil, debemos decir que en cambio los modos de anotar difieren en las dos novelas, y ahí sí que los veinte años que las separan forman una malla densa de experiencias literarias y vitales de las que podemos decir que tienen edad. La narradora de *En breve cárcel* escribe (o anota, mejor dicho) porque espera a alguien que seguramente no llegará. Ella lo dice así: “mientras espera escribe: acaso fuera más exacto decir que escribe porque espera: lo que anota prepara, apaña más bien un encuentro, una cita que acaso no se dé”. El narrador de *El co-*

mún olvido, en cambio, es un obstinado. Se parece al que declara, en *El pabellón del vacío* de Lezama Lima: “no espero a nadie pero insisto en que alguien tiene que llegar”. Si la primera novela de Molloy se construyó sobre la casi seguridad de que quien había sido citado no acudiría, de *El común olvido* se puede decir que aún cuando no se acordó ninguna cita (o justamente por eso) la sensación permanente es que alguien, irremediamente, va a acudir. Y en eso consiste la extraordinaria maduración que aportan los años que separan un libro de otro. Porque en *El común olvido* lo inesperado llega, acude, y llega bajo la forma de una intriga suculenta que atrapa al lector desde el primer momento. No se nos promete nada (ya sabemos, todo es anotación) pero desde el vamos podemos paladear —como en las mejores novelas policíacas— la certeza de lo que se viene. Aún cuando Daniel, el narrador obstinado, insiste con afirmaciones del tipo: “no voy en busca de revelaciones” o “me pregunto si me he equivocado de dirección, no costaría nada preguntar pero no lo hago”, está claro que él cuenta con un bagaje de pistas que le permitirá avanzar. Pero las pistas no son parte de un trazado previo, no hay un plan de acción, no hay novela propiamente dicha. En relación a ese modo de concebir la escritura, Molloy afirmó en un reportaje reciente “Yo no practico una escritura original, en el sentido de que no me gusta o no sé inventar. A lo mejor es por pereza. En cambio me gusta trabajar a partir de reliquias, de restos o ruinas, a los que doy nueva circulación. Por ejemplo, cuando

murió mi madre encontré entre sus cosas un viejo billete de un peso argentino en el que había anotadas unas cuantas palabras, y este ha sido el punto de partida de esta nueva novela”.

Ruinas, restos, reliquias, ninguna originalidad, ningún invento, viejas anotaciones de la madre. Así escribe el narrador de *El común olvido*, como si la madre le dictara. Cito: “las listas me recuerdan a las que de chico me dictaba mi madre, me decía Daniel anotá, y yo siguiéndola con lápiz y libreta en la mano”. En la mesa de un cuarto de hotel, recién llegado a Buenos Aires desde Nueva York, adonde emigró con su madre en la adolescencia, este argentino con doble pasaporte hace “anotaciones desconectadas donde se mezclan cosas que tengo que comprar, diligencias que tengo que hacer, personas que tengo que ver, y preguntas, muchas preguntas, palabras claves que se me ocurren en la noche, no sé si en sueños o en duermevela, palabras que anoto, sin prender la luz, en algún papelito que encuentro al tanteo en la mesa de noche”.

La madre ya había anotado, la madre ya había dictado, el hijo ahora, sobre ese material que vale tanto como un billete salido de circulación, se hace preguntas. Viene de lejos, trae a la Argentina las cenizas de la madre muerta recientemente en el exilio y trae, también, preguntas. Preguntas que, como cenizas al viento, se refieren a ella, quieren reconstruir el pasado de ella desde el polvo. Y, como en un film de Almodóvar donde los grandes dramas acontecen en un clima tan familiar, cotidiano y naif que quedan relativizados hasta el punto de provocar risa, el común olvido es un “Todo sobre mi madre” donde pasa de todo, pero todo pasa tan fragmentariamente que hasta cabe en un papelito abandonado sobre una mesa de luz. “Son chismorreos que tomas por una pesquisa” le dice Simón a Daniel. Es su pareja en Estados Unidos y, a pesar de la lejanía geográfica —o justamente por la distancia necesaria que sólo aporta esa lejanía— es el único testigo de la

reconstrucción fragmentaria. Cito: "Estás en Buenos Aires pero podrías estar en cualquier lado, no me comentas nada de lo que pasa a diario, en el país, o en la ciudad, o en el barrio donde te has mudado que ni sé cómo se llama, porque no tienes ojos para ver ni oídos para oír, es como si estuvieses en un lugar muerto donde el único lenguaje es el de los recuerdos, un lugar de memoria, de muy mala memoria". Simón parecería estar hablando aquí de la condición de todo escritor. Ese del que Agamben dice que "se instala en una lengua viva como si estuviera muerta o en una lengua muerta como si estuviese viva". Es decir, el verdadero extranjero. No el extranjero literal, turístico, ese que llega a un país extraño sin entender nada y se va como vino. Sino aquel otro que circula siempre entre las lenguas, el que se encuentra con las traducciones, el que "pasa de una lengua a la otra sin suturas" como dice Daniel. Él mismo -bilingüe, hijo de padre inglés- es de los que saben dejar caer, como contraseña de pertenencia, un "che" entre los apretada gramática de una frase en inglés. Ese extranjero, ese escritor, a la vez ciego y superviviente, ese que sin inventar tiene que nombrar con mala memoria lo que ya no tiene nombre (calles, personas, objetos) es al que Derrida llama "hijo parricida". Porque sus preguntas impertinentes se refieren a una ley que no entiende ni comparte. Perdido en medio del cementerio Británico, el narrador de *El común olvido* busca a ciegas la tumba de su padre: "¿qué voy a hacer si no lo encuentro, o si me dicen que no figura en los registros o si lo mandaron a la fosa común?" se pregunta. Cuando la encuentra, la traduce así: "En contraste con las placas de mis abuelos, que especifican lazos de familia, loving husband, loving mother, y algún versículo bíblico, la placa de mi padre era modesta y lacónica, sólo el nombre y las fechas como si no hubiera sido hijo, ni marido, ni padre de nadie. Además a Juan García Velez no se le había ocurrido nada mejor que poner el nom-

bre en castellano: no Charles, no Charlie, ni siquiera Boy, como lo llamaban todos, sino Carlos, como no lo llamaba nadie".

No por nada el mejor aliado del narrador en Buenos Aires es Samuel, un traductor. Para nosotros, los que conocimos a ambos, este personaje bien podría llamarse Pepe Pezzoni o Enrique Bianco, un perfecto mix entre los estilos cruzados de dos traductores entrañables. Samuel -quien confiesa haber usado algunas veces el pseudónimo Enrique Tejedor, el mismo que usaba Pezzoni- es el que aporta el chisme a la pesquisa. Un dato siempre equívoco pero siempre capaz de hacer avanzar la intriga. Un dato cuya absoluta falta de literalidad evoca la traducción que a medias hace un chico del secreto que sus padres, justamente para no ser entendidos, se susurran en un idioma extranjero. Porque Daniel como extranjero es un escritor que escribe traduciendo, anotando, pero también, en la deriva de esa misma vocación fragmentaria, es un niño perdido que pregunta.

Y en *El común olvido* ese niño va a aparecer pintado en un cuadro. Un cuadro que pintó la madre de Daniel y que él ve dos veces. La primera, lo encuentra arrumbado en el taller que ella tenía en Estados Unidos. La segunda vez el cuadro (no sabemos si el mismo o un doble del otro) aparece en Buenos Aires. Al primero nuestro narrador lo describe así: "en el ángulo inferior izquierdo se veía un niño, de espaldas, espiando por una puerta entreabierta. El niño tiene pelo rojizo, como yo, está desnudo, y de su hombro derecho parece salir algo, como un muñón de ala; espía el interior de un cuarto con una cama a medio hacer, infinitamente repetida en las hondísimas perspectivas de las tres faces de un espejo veneciano cuyo marco tiene pimpollos de rosa rojos y hojas verdes. Y en una de las faces del espejo, reflejada desde un afuera del marco, la cara borrosa de una mujer. En el revés de la tela había escrito mi madre, levemente, con carbonilla,

"este es el cuadro de Daniel". Después, cuando reencuentra el cuadro en Buenos Aires, nuestro narrador agrega: "Con cuidado descuelgo el cuadro, lo coloco sobre uno de los sillones que tengo enfrente para verlo más de cerca. Al hacerlo noto que mi madre ya le había puesto título, escribió en el revés de la tela, con carbonilla: ¿"Te gustaba mirarnos?". Pero el cuadro está sin terminar, el rostro del niño apenas esbozado, los ojos sin llenar, en blanco, parecen los ojos de un ciego".

Un niño ciego espía a través de los pliegues de una cama deshecha en la que no hay nadie. Por el espejo se refracta un rostro irreconocible de mujer. Y al dorso del cuadro una pregunta sin respuesta: "¿te gustaba mirarnos?". El plural espejea en esta pregunta ensanchando la cama a tamaño matrimonial mientras la interrogación en pasado acerca un olvido común. Las claves de la intriga, ahora, se refractan en la triple perspectiva del espejo. Son claves multiplicadas que habitan en los nombres. Dice Daniel: "la sexualidad de mi madre pertenecía, o había pertenecido hasta entonces, a lo que no tiene nombre, y ahora los detalles que me daba Charlotte me empujaban a nombrarla. No quería oír revelaciones sobre la sexualidad de mi madre que me obligaran a pensar en la mía". En el nombre Charlotte ya habitan algunas de esas claves inquietantes que el narrador quiere y no quiere oír. Es el femenino francés de Charles, el nombre inglés del padre y también el femenino de Charlie, ese sobrenombre porteño que el ocasional amante argentino de Daniel le pone como diciendo "un Charlie", un gringo, un niño perdido. Y Charlotte, como personaje del libro, es la mujer que rescata al niño y lo pone frente a su verdad adulta. Ella vive en la casa de Buenos Aires donde Daniel se encuentra por segunda vez con el cuadro pero también con todos los otros cuadros que había pintado la madre. Una herencia completa en manos ajenas. En manos de la que parece haber

desplazado al padre dentro de los pliegues de esa cama matrimonial deshecha. Una cama que el niño ciego espía y que el escritor vidente tendrá que volver a tender.

Como el cuadro, este cuadro doble que estaba en Estados Unidos pero que también está Buenos Aires, y que quedó sin terminar en alguna de las dos versiones, todos los personajes de esta novela tienen en común, en común olvido, una vida doble sin terminar. “Yo no sé qué es repetición y qué es novedad” insiste Daniel que hasta se vuelve a fracturar dos veces en el mismo lugar en un accidente de auto idéntico al que ya había tenido en la infancia. Igual y distinto, todo deviniendo otra cosa porque como dice Daniel en relación a su propia identidad sexual y a la de su primo: “lo que no se me ocurre pensar sino al rato es que a mí también se me debe notar, como yo pensaba que se le no-

taba a Peter (...) en estas dudas, en estos reconocimientos fugaces, se nos va la vida”. En esas dudas, en esos reconocimientos fugaces se va yendo también la novela. El secreto, el de las identidades sexuales, se va develando como un pentimento donde se fusionan ambos cuadros para dejar aparecer un único original. El original de esta novela que cierra cuando el narrador, ahora dueño del secreto, puede aceptar los huecos. Como le había sugerido Simón, desde su amoroso lugar de testigo, “esa es la memoria que no te enseña nada, mi querido, porque para entender tienes que aceptar los huecos, incluso provocarlos, tienes que aprender a olvidar” Y es ese aprendizaje literario, digamos, el del oficio de escribir, el que permite que *El común olvido* transcurra como una intriga succulenta. Daniel puede, por ejemplo, perder el pasaporte argentino y reemplazarlo por el norteamericano y

hasta puede, en el vértigo de entrecruzamientos amnésicos, perder las cenizas de la madre y reemplazarlas por las de la tía Ana. Sylvia Molloy también, después de este nuevo libro, después de veinte años de anotaciones que amigán magistralmente vida y literatura, patria y exilio, puede darse el lujo de perderse en la más absoluta desmemoria. No necesita inventar nada nuevo. Esta novela la confirma como una escritora grande, una de esas que pueden decirlo todo sobre la madre porque todavía les queda todo por decir.



Tamara Kamenszain es poeta. Autora de *El ghetto* (2003), *Tango Bar* (1998), *De este lado del Mediterráneo* (1973).

Este texto fue leído en la presentación del libro El común olvido en el Instituto de Cultura Iberoamericana, en Buenos Aires.

Amizade modernista

Eneida Maria de Souza

ANDRADE, Carlos Drummond de, ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário – correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 614 p.

A biografía literária, vista como uma das vertentes da crítica atual, recebe maior impulso com a publicação, no Brasil, da correspondência de escritores modernistas, incentivada por Mário de Andrade, um de seus maiores representantes. A separação operada pela crítica textual entre autor e obra, biografía e literatura, história e escrita considerava como critério valorativo a autonomia do texto frente ao contexto de sua produção, excluindo-se aí os documentos pessoais

do escritor, como a correspondência mantida com seus pares. No início da década de 1980, com a abertura política e a proliferação de uma escrita autobiográfica dos exilados, a crítica literária brasileira – tendo Silviano Santiago como um de seus titulares – se volta para o estudo do modernismo a partir dessa produção epistolar e dos livros de memórias. Configura-se, em definitivo, a aliança entre obra e autor, entre escrita e política, ampliando a posição do autor para o de in-

telectual, o que irá contribuir para o melhor entendimento da história literária no Brasil.

Passados mais de 50 anos da morte de Mário, o seu baú de cartas pôde ser aberto, propiciando ao leitor juntar as partes desse diálogo, iniciado com o modernismo. Carlos Drummond de Andrade é um dos mais notáveis parceiros dessa correspondência, tanto pelo lugar ocupado pelo poeta na literatura brasileira quanto pela sua imagem de intelectual, ao mesmo