

Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad*

Nora Domínguez
Universidad de Buenos Aires

Porfiria Bernal, un famoso personaje de Silvina Ocampo, aprende a escribir un diario íntimo a instancias de su institutriz inglesa. Como muchas de las niñas de los cuentos de Ocampo, Porfiria es desobediente con las reglas de los géneros discursivos y cruel con su profesora. No respeta las fechas y menos aún el orden de los hechos que las fechas imponen. Por su parte, Irene Andrade, el personaje central de “Autobiografía de Irene”, perdió la capacidad de recordar mientras se vuelve hábil en el don de la clarividencia. A pesar de los universos cerrados que construye Ocampo, tan proclives a la adivinación como alejados del pronóstico político, la manipulación verbal del tiempo que realizan los personajes revelan la trama estrecha que se tiende entre memoria y experiencia, entre tiempo y narración, entre invención y relato. Instaladas en este universo que es, sin lugar a dudas el del texto moderno que reclama una fuerte atención sobre sí mismo, las ideas de sus personajes no sorprenden. En todo caso, asombran los modos de sus pronunciamientos. Porfiria puede decir con naturalidad: “Escribir antes o después que sucedan las cosas es lo mismo: inventar es más fácil que recordar”.

* Una primera versión de este trabajo fue presentado en el IV Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, realizado en Rosario, 18 al 20 de agosto, 2004 con el título “Las tres fechas: tiempo, escritura y catástrofe”

Sin embargo, en tanto posición del discurso escribir antes o después de que sucedan los hechos comprende decisiones de escritura, puntos de vista del relato que ponen al tiempo en su mira. El tiempo resulta entonces entramado narrativo, problema verbal y, también una interrogación abierta sobre los sentidos que conforman una época. A través de esta triple funcionalidad, los textos que voy a tratar inscriben sus demandas de realismo porque lo que verdaderamente importa en estas ubicaciones es que esos hechos “sucedieron”. La escritura del tiempo oscilará, en estos casos, entre el registro y la invención, entre las señales y el rastro o entre la anticipación y la memoria. Voy a referirme especialmente a *Indicios pánicos* (1970) de Cristina Peri Rossi y a *Varia imaginación* (2003) de Sylvia Molloy¹ para examinar cómo los signos del tiempo se ensamblan en estos textos a través de una sucesión de viñetas que hacen visibles bloques de realidad. Presencias verbales que mientras fabrican escenas que tienden y problematizan los enclaves realistas se afirman en estéticas de vanguardia.²

Los materiales del libro de Peri Rossi se sitúan *antes de* que sucedan los hechos. Como toda escritura que se dice de anticipación inventa sus referentes y acierta en 1970 con la representación justa del horror político y social que define a las dictaduras (“Faltaban aun cinco años para el golpe militar, pero la atmósfera ciudadana estaba enrarecida, llena de presagios”, relata el Prólogo). La invención se dirime en un

¹ Peri Rossi, Cristina. *Indicios Pánicos*. Barcelona, Bruguera, 1981 y Molloy, Sylvia. *Varia Imaginación*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

² Estos libros, escritos con una separación de treinta años, señalan que sus diferentes condiciones de producción deben ser datos a tener en cuenta. Peri Rossi escribe sus primeros textos en el Uruguay de los años 60 antes de partir para el exilio. Años en que está comprometida tanto con los grupos de izquierda militante y con la nueva generación de escritores que producen textos experimentales y “escandalosos” que cuestionaban la estética realista. Los postulados de la vanguardia política y estética eran parte de sus concepciones, acciones y experiencias de ese período. *Indicios pánicos* está escrito desde el corazón de estas ideas. Molloy, por su parte, publica su primer libro de ficción *En breve cárcel* en 1981, también en situación de exilio (aunque de diferente tipo). Tanto esta novela como los libros que siguieron veinte años después, aunque de facturas y propuestas estéticas disímiles, evidencian una pertenencia ideológico-literaria: la que hace del texto un espacio de autorreflexividad de sus procedimientos y una puesta en primer plano de los mismos. Se podría afirmar que se trata de textos escritos en una época de posvanguardia pero que mantiene con esta estética una relación nostálgica.

juego de pases entre realidad e imaginación, “una falsa oposición sutil” que depende de lo que cada uno crea. El futuro que *Indicios pánicos* construye mediante la disposición de cuarenta y seis textos heterogéneos que combinan el poema y la prosa de ficción, el fantástico y el absurdo o el relato de trama dispersa con la urgencia del texto breve, se vuelve percepción veloz de lo siniestro. La realidad futura que se lee en la sucesión de fragmentos es construcción literaria pero su condición anticipatoria forma parte de los efectos de sentido que dicta el prólogo y de las “transformaciones de la Historia que reemplazan con ventaja a las de la elaboración literaria.”³ (50) Por su parte, *Varia imaginación* de Sylvia Molloy hace del fragmento narrativo una forma dominante, un espacio donde conviven, se superponen y congelan, tiempo y memoria. La historia no se inventa; los sentidos que dejan las marcas de sus desastres se escriben *después*. *Indicios pánicos* da forma a una predicción inquietante: el Montevideo de la época de la dictadura; *Varia imaginación* se cierra con la evidencia de la catástrofe: la ocurrida en Nueva York en setiembre del 2001. Las fechas, el tiempo que marcan y las instancias de lectura que abren operan como encapsulamientos de realidad; en conjunto traducen una experiencia (de imaginación, de interpretación, de escritura pero también de experiencia en sentido más amplio) de ese mundo y del lugar que ocupa en él la escritora que le da forma.

Cristina Peri Rossi y Sylvia Molloy dejan para los lugares liminares (prólogo del libro o último de los fragmentos respectivamente) las referencias a esos hechos que marcaron sus historias de vida y, en este sentido y por diversas vías ambos libros asumen direcciones autobiográficas que pautan las lecturas. Para dirimir los términos de la relación con sus presentes acuden a una problematización de la figura del sobreviviente. Los sobrevivientes podrían definirse provisoriamente como las figuras que contienen un plus de vida que los hace permanecer después de la catástrofe; son aquellos que pueden contar lo que ocurrió. Si los relatos de anticipación recurren a ellos es porque saben

³ La cita es de Aira, César. *Las tres fechas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001. Las ideas desplegadas en este libro sobre literatura de la experiencia y la literatura como documentación vinculadas con la construcción de un mito de escritor están presentes de diversas maneras en este trabajo.

que la memoria futura de la catástrofe necesita de sus presencias y, por lo tanto, los hacen objeto de una construcción ficcional. En cambio en textos que hacen filtrar la realidad a través de parcelas de memoria como *Varia imaginación*, el sobreviviente es una presencia a la vez visible e invisible, deseada y temida, resistente y resistida que puede actuar como un “espectro”.⁴ Construcción que leeremos en los fragmentos últimos de *Varia imaginación*.

Diez años después de la aparición de *Indicios pánicos*, Peri Rossi, ya instalada en su exilio español reedita el libro con un prólogo reflexivo y autorreferencial. Allí la primera persona recuerda que, por su condición de joven tuvo la “aptitud para descubrir los indicios (que son siempre las señales materiales o inmateriales, los vestigios o las huellas de algo) del mundo que me rodeaba en mi país Uruguay”. Esos presagios, continúa “revelaban algo más que el deterioro de una realidad: me parecían el símbolo, la alegoría y la metáfora de la propia existencia.” El Prólogo, como ya se dijo, orienta la lectura del texto en su condición de anticipatorio. Más allá de estas direcciones, *Indicios pánicos*, sobrevive en su condición de literario y aún perdura en su carácter testimonial. Escrito después de la derrota política e institucional, durante la dictadura pero, desplazado su marco de producción hacia el exilio, el prólogo ya es una lectura y, sobre todo, es una lectura realista de ese pasado. Leído desde el presente, el libro de Cristina Peri Rossi se vuelve testimonio de época pero no solo porque los hechos que se narran hayan podido verificarse en la historia sino porque contiene la memoria ficcional de esa época y el lenguaje que podía fundarla.⁵ En términos de Aira, en tanto “documento del futuro”, *Indicios pánicos* da una vuelta completa y hoy se convierte en documento de la imaginación del pasado mientras no abandona su duración en el presente. O hace

⁴ Sigo para las formulaciones de esta noción a Jacques Derrida en *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires, Eudeba, 1998 (con Bernard Stiegler) y en *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid. Editorial Trotta, 1995

⁵ Dice Aira en *Las tres fechas*: “La literatura que expresa su época no expresa tanto el presente como el futuro. Dicho de otro modo, el poder expresivo de una época lo ejerce el porvenir de esa época. Es el futuro el que expresa el presente, pues en el futuro se materializan los signos que dicen lo que sucede de importante o significativo en el presente.” pág. 58.

de los sucesivos presentes con los que convivió una duración renovada.⁶ El núcleo de documento anticipado que retiene continúa revelando el carácter inhumano de esas experiencias y su proximidad con los paisajes humanos actuales. Peri Rossi comenta en una entrevista:

“Este libro fue escrito en 1969 en Montevideo, bajo la premonición de un fascismo que nadie creía posible y cuando lo probable parecía ser el socialismo. Por supuesto, no me da ninguna alegría haber sufrido esta intuición y que los hechos la superaran incluso. (...) Nunca pude recuperar esa clase de contacto con la realidad –tal vez porque la realidad se transformó en lo imaginario– y el desplazamiento, el viaje, el cambio de país fue un *trauma* del que todavía no he aprendido a sacar todo su fruto.” (subrayado mío).⁷

El libro se hacía cargo del futuro ominoso de un presente que posibilitaba esas construcciones imaginarias y que en 1969 nombraban persecuciones, desapariciones, torturas. Acentuaba el grado de las interpelaciones mutuas entre escritura y política pero también indicaba los cruces fundantes que establecen los estados terroristas con lo que posteriormente se conoció con el nombre de biopolítica: esas estrategias donde lo humano es llevado hacia los límites de lo inhumano. *Indicios pánicos* ofrece un registro netamente ficcional para referirse a esos efectos, para palpar el orden de las preguntas que se sabe atormentan a los gobiernos: qué hacer con los diferentes grupos sociales, cómo disciplinar sus cuerpos, cómo someter a los rebeldes, cómo ordenar el

⁶ El futuro que el libro promete auscultar líneas que hoy, treinta años después, también parecen servir, a pesar de los cambios dados, para modular y explicar nuestro presente. En este sentido, el espacio urbano de *Indicios Pánicos* puede a su vez ser codificado con las formulaciones más actuales del pánico. De modo que el libro también parece haberse adelantado a la idea de la ciudad pánico, elaborada por Paul Virilio en relación con las ciudades de este final del siglo XX: las ciudades amenazadas por el accidente o la catástrofe inminente. Consultar la “Entrevista a Paul Virilio”. *Radar*, *Página 12*, domingo 26 de junio, 2004.

⁷ Zeitz, Eileen. “Cristina Peri Rossi: el desafío de la alegoría”, (entrevista) en *Chasqui*. Revista e literatura latinoamericana. Volumen IX, Número 1, Noviembre de 1979, págs. 79-87.

trabajo y la reproducción, cómo disponer y regular sobre nacimientos y muertes. En este contexto de significaciones amenazantes se destacan en este volumen algunos relatos que arman constelaciones de sentidos sobre la maternidad.

En el fragmento 29 el texto reitera su espíritu anticipador, la luz sobre el futuro se vuelve un saber ficcional. La ficción sabe que ese clima de horror necesita de conectores, de relatos futuros que los interpreten, de puentes entre ambos tiempos, sabe que ese estado de cosas precisa de sobrevivientes y acierta con el fragmento que le dará forma. Por ejemplo, entre un relato de clima siniestramente burocrático y oficinesco (el 28) y el otro de una rebelión urbana, una madre prepara con su sangre, su leche y gotas de semen una masa a la que machaca con fuerza; cerca del lugar de combate forma con premura al sobreviviente. El fragmento está construido como un falso diálogo entre un yo que repite “¿Qué haces? – le dije” y la mujer que calla sus respuestas. La insistencia de la pregunta da también con la clave de un asombro. El narrador no puede reconocer la visión de una mujer dando forma a un hijo por fuera de su cuerpo. Finalmente ella responde: “Lo preparo a EL, me dijo, EL SOBREVIVIENTE, si llega a tiempo.” Y el texto concluye: «Lejos se oían los ruidos del combate». (96) Los episodios trabajan en esos límites: de los cuerpos, de la vida, del lenguaje, de la enunciación. En éste como en otros fragmentos, un narrador fantasmal teje finales sombríos. El sobreviviente en tanto figura no tiene madre porque también la sobrevive a ella; sin embargo el fragmento la convoca para otorgarle allí un carácter que es casi un don: el de la clarividencia pero también para reconocer en ella el carácter de protagonista que asume en el acto de dar la vida. La mujer no solo fabrica un cuerpo sino el cuerpo de un hijo en situación de riesgo, en el límite del peligro. La criatura que se gesta fuera del cuerpo materno, sin su protección parece actuar una pregunta: cuál es verdaderamente el tiempo que le corresponde. Madres e hijos, sujetos a un registro fantástico actúan lo no humano de lo humano, ese espacio donde sus cuerpos adoptan acoplamientos y uniones extremas o descabelladas separaciones. La imaginación desbocada de un grupo de textos⁸ altera los límites y órdenes corporales y sus modos de inteligibilidad y apun-

⁸ Ver los fragmentos 2, 5, 6, 8, 9, 21, 22 entre otros.

tan hacia una reflexión sobre el valor de la vida y especialmente sobre lo que significa dar vida en un mundo de pánico generalizado. Giorgio Agamben señala que lo que define el carácter más específico de la biopolítica del siglo veinte no es ya *hacer morir ni dejar vivir*, fórmulas que extrae de Foucault, sino *hacer sobrevivir*. Es decir, “no la vida ni la muerte, sino la producción de una supervivencia modulable y virtualmente infinita que constituye la aportación definitiva del biopoder en nuestro tiempo”⁹. La prosa se vuelve aquí menos fantástica mientras el diálogo inscribe contenidos y montajes surrealistas que aluden a la guerra sin nombrarla. En ningún otra zona del libro es tan clara la mención al contexto del “combate”. En este fragmento, se termina de delinear el modelo del sobreviviente en tanto condensación privilegiada de ese clima de horror que autorrefiere al texto en su conjunto y que en ese mismo movimiento interpreta y produce una escritura de la historia.

La madre, como la que firma el libro, sabe de los tiempos venideros, intuye, percibe los ruidos del combate, lee los indicios. El yo autoral del “Prólogo” se hace presente para marcar una autoridad textual y asumirse como testigo de los sucesos y del estado de cosas que se narran. En el capítulo 29 construye su doble, la imagen de una generadora de vida, de alguien que coloca cuerpos en el mundo. Pero, simultáneamente, en ese comienzo autobiográfico el yo lleva las marcas de la supervivencia que le permiten reseñar la historia de los hechos. Del mismo modo que la voz informativa y neutra que cuenta la revuelta urbana desde la liquidación de la misma y desde su propia muerte en el capítulo 30.¹⁰ La voz del Prólogo es una figura doble, además de ha-

⁹ Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000, pág. 163.

¹⁰ En el capítulo 30, “La desobediencia y la cacería del oso”, el que firma el epígrafe como “el que narra”, cuenta su propia rebelión como protagonista de una espontánea revuelta y su propia muerte. El acto se sucede con prisa. Los sediciosos violan las normas sobre el uso de los espacios de la plaza, alteran e interrumpen el tránsito, provocan a la autoridad. Una joven se desnuda y el resto del grupo la sigue. El discurso va enlazando los deseos colectivos, con las infracciones a la ley, los modos de cazar y apresar a los osos con las formas de castigar a los humanos, los planos de la realidad con los de la ficción fílmica. La prosa atraviesa y revela las conexiones entre el orden subjetivo, ético, discursivo, estético y político. Estos enlaces persisten como líneas de sentidos en la mayor parte de los fragmentos. Finalmente, el desorden callejero es sometido y

ber seguido con vida para poder narrar dice que en ese pasado previo a los hechos era joven y esa condición le permitía percibir determinadas señales y leerlas. Los indicios formulados literariamente en escenas y personajes apuntan más al miedo, al terror, al fracaso de la revuelta y la derrota política que al proyecto revolucionario y utópico de los años setenta cuya figura sintetizadora era la del joven guerrillero.¹¹ Otro conjunto de fragmentos alude a las representaciones de jóvenes en situaciones de rebeldía y el último episodio se cierra con la imagen de uno que pasa a la clandestinidad. De todas maneras lo que predomina son los personajes inocentes, a veces pasivas figuras de la represión y la injusticia, otras, protagonistas de transgresiones urgentes e improvisadas. No hay reemplazo de figuras: el sobreviviente por el hombre en armas, el joven guerrillero por el policía represor sino una combinatoria, un juego de tensiones entre realidades utópicas y contrautópicas, entre indicios pánicos y estallidos surrealistas. En esta puesta en juego el miedo resulta más poderoso y generalizado mientras el ímpetu revolucionario se adelgaza hasta traducirse en presencias esporádicas.

En el libro de Sylvia Molloy, la figura del sobreviviente planea desde su inicio y va mostrando, además, ciertos ribetes de identidad que la acercan al narrador de su novela anterior, *El común olvido* (2002). En ambos libros quien narra vive entre dos espacios, dos lenguas, dos tiempos; está inmerso en un registro memorioso, melancólico, donde rendir cuentas, pasar en limpio, poner en orden la memoria, se vuelve la actividad principal. Cada fragmento regresa a una zona, una escena, una huella del pasado porque ya se sabe que es función del sobreviviente relatarlos. Molloy opera fuertemente sobre la presencia, es decir, sobre el carácter presente del recuerdo. Muestra, exhibe, coloca, actualiza el pasado y como en un pase de magia que es además el

controlado. Los cuerpos desnudos de una multitud informe caen bajo las balas de la policía. La postdata está a cargo de esa voz neutra. Los manifestantes se niegan a asistir a sus propios entierros, de manera que se velan catafalcos vacíos. Los rebeldes, los que cometen incesto, las “desertoras”, los suicidas forman el grupo de los que logran redimirse en el conjunto del libro. El acto suicida se cuenta con un tono de irónica felicidad a través de la cual el relato encuentra tanto su epifanía como los personajes revelan su compromiso ético con la negatividad y la resistencia (Ver “La desertora”, “El contrato social”).

¹¹ Figura que sobresale en un libro que se publica un año antes *El libro de mis primos*.

signo de un final escribe “Atmosféricas”, el último de los fragmentos. Si la memoria se traduce en actos, en retazos, en voces que reproducen sonidos y sentidos inolvidables, en ese cierre los sedimentos del pasado encuentran su réplica en el presente. Allí, después de la catástrofe del 11 de setiembre en Nueva York, la narradora puede sentir que en ese clima de despojo cuaja, inquieto y perturbado, su tiempo personal. *Varia imaginación*, fragmentos de memoria sobre la memoria, escribe el pasado como iluminación, lo hace vívido, muestra las líneas que desde él se tienden hasta el hoy del recuerdo. Así registra el presente en su carácter terrorífico y perturbador, es decir en la índole oximorónica y paradójal de convertirse en una “nueva ruina”. Al mismo tiempo, el texto en su conjunto a través de la sucesión de fragmentos va indicando su naturaleza demorada, en constante duelo y con evidente deuda, y va así preparando ese instante postrero que cumple con el cierre mientras acierta con el ritmo narrativo que el libro en su conjunto alienta. Como un sobreviviente en ciernes generado por estos nuevos hechos, quien narra concluye el texto porque aún parece no tener relato para este nuevo paisaje de escombros. Aquí no hay espacio posible para el combate; en su lugar, la certidumbre de un espacio arrasado; no hay proyecto político, cualquier alternativa al trabajo de la memoria, a la puesta en marcha de la imaginación y la escritura se relata en términos personales. En los fragmentos “1914” y “Vichy” la voz de la primera persona evoca situaciones, dichos familiares bajo la pátina del recuerdo infantil o la presencia de objetos-testigos que, a pesar de su carácter de resto, cifran una posesión de resonancias literarias. Los paisajes de la guerra se perciben entonces desde la mirada parcial y curiosa de la turista o desde quien mantiene con ese pasado una relación separada por una suma de décadas y una percepción de lejanía y distancia que puede evaluar el misterio de los imaginarios de guerra y “sus invenciones imprevisibles”.

En los fragmentos finales, todas las marcas, todos “los indicios” advierten que el sujeto conoce de otras supervivencias, que posee una experiencia que, sin duda, constituye un saber sobre la muerte y elige traducir la descolocación que llega, su inminencia, con el espesor de un “clima”. “Atmosféricas” comienza:

“En setiembre del 2001 cambió el tiempo, mi tiempo, quiero decir. No me refiero a que los acontecimientos del 11 de setiembre me hayan hecho sentir frágil, con un futuro incierto, aunque todo eso se dio. Me refiero a las temperaturas, a las estaciones, como si el ataque hubiera desordenado algo en mí de manera mucho más profunda.”

Después de ofrecer algunos datos sobre los efectos de ese clima en Nueva York sigue una frase que revela la naturaleza de sobreviviente de la narradora: “Fue entonces cuando empecé a soñar con Buenos Aires, noche tras noche. Fue entonces cuando me sorprendí pensando en mi madre, mi padre, mi hermana: todos muertos.” (103-104)

El clima, el tiempo, la temperatura invierten las estaciones, alteran las cronologías, confunden sueños y recuerdos. Desorientan, desplazan, desacomodan, producen realidad y al mismo tiempo la disuelven. La última parte del libro “Disrupción” alude no solo a las dislocaciones nombradas sino a las confusiones más fuertes que produce la memoria y la posibilidad de que en este espacio los personajes, sus cuerpos y las voces que los nombran se adelgacen hasta desaparecer o convertirse en otros. Me detengo en uno de sus fragmentos, “Claire de lune”, ubicado antes de “Atmosféricas” que actúa y anticipa la respiración climática de este último. El yo narra la muerte de la hermana en una ciudad donde una tormenta de nieve altera el funcionamiento del aeropuerto: “Alcancé a tomar el último avión que salió del aeropuerto, justo antes de que lo cerraran, como me había ocurrido tantas veces en Buenos Aires en vísperas de estado de sitio. Volvía a casa aliviada, como quien ha escapado a un peligro.” Narra una muerte entre el recuerdo de otras muertes. Narra también para contar cómo la televisión puede hacer de una muerta, una viva; cómo la imagen logra hacer sobrevivir un cuerpo que ya está muerto. Si el sobreviviente es lo opuesto al cadáver, ¿cómo llamar a la mujer que recién enterrada aparece viva en el televisor? Derrida da con la palabra justa: espectro. Es decir, un “reaparecido”, alguien que regresa. El noticiero había captado escenas en un supermercado y había filmado a la hermana en un negocio de

bebidas el día antes de que muriera.¹² La imagen no vista pero imaginada por la narradora¹³ arma con otra realmente vista (un par de vacas fascinadas por la luz de la luna que ella descubre en una noche de insomnio durante un viaje que realizado inmediatamente después a esa muerte) lo que ella llama un bloque de memoria. El bloque es tan sólido como inexplicable, tan persistente como imperfecto pero disputa su consistencia y entidad real con la imagen que reprodujo el televisor. La imagen de las vacas bailando a la luz de la luna –desplazamiento, contracara de la de la hermana viva/muerta–, forma con ésta una constelación, la síntesis de un proceso de construcción literaria, una singularidad narrativa, un hecho de vanguardia. El azar objetivo que constituye la irrupción de las vacas funciona al interior del texto como la presentificación y el desvío del espectro. Ese bloque de memoria es la realidad del texto y el modo en que el fragmento a través de un procedimiento que reclama su pertenencia al paradigma de la literatura moderna ejecuta su síntesis de realismo. Casi una competencia entre imágenes: si la de la televisión retiene su índole espectral y la reproduce despertando en quien la mira la división, el pánico y la fuerza irreductible del espectro, la de las vaquitas danzantes certifican una felicidad del discurso. Como si entre ambas se dirimieran las posibilidades de la literatura y su fervor moderno por mostrarse más fuerte y real que la imagen de la televisión. En cada texto de esta última parte del libro cada escena, cada recuerdo va sumando capas de sentido, va amasando el guión para una futura forma de la supervivencia, la que se forjará con los restos de la última catástrofe y que el libro deja en suspenso. Hay varios tiempos del espectro, señala Derrida porque uno de los rasgos que lo caracterizan es que al aparecer da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro. La idea de espectro contiene estas posibilidades, estos puentes entre tiempos, es sin duda “un desajuste de lo contemporáneo” (115).

¹² En *Ecografías sobre la televisión* Derrida relata una situación semejante que vivió frente a la visión de la imagen de la mujer con la que había filmado una película cuando ella había muerto, pág. 149.

¹³ Recibe el dato de la mujer de su sobrino que está sumamente conmovida por la imagen y que no quiere que se esposo se enfrenta a ella. La narradora en cambio hubiera deseado ver esa imagen de su hermana viva.

Indicios pánicos se escribe en un momento abierto a un tiempo de transformaciones. Hacia finales de los años sesenta, el uso de la palabra estaba dispuesto al ensayo y experimentación con los procedimientos de vanguardia. Incluso, el “Prólogo” en su factura oscura e implacable, afirma que el pensamiento y la imaginación artística eran una forma posible de resistencia. Los tiempos de *Varia Imaginación* son otros. Las representaciones sobre catástrofes y traumas se han vuelto una marca de la cultura actual y las lecturas que indagan sobre sus sentidos, una línea de interpretación dominante. Molloy propone una forma híbrida entre la autobiografía, la ficción y la memoria con sus modos asincrónicos y nómades en relación con las marcas espacio-temporales, combinados con los desplazamientos del bilingüismo y de la traducción. Estos libros pueden leerse en este contexto de categorías y problemas, aunque en uno la representación del horror es hiperbólica y en el otro, contenida y lateral. La manera de participar en estas discusiones se produce a través de los modos que ambos encuentran para textualizar los lindes temporales (el antes y el después, el pasado y el futuro) y dirimir en esos límites las codificaciones temporales de un sentido de amenaza generalizada. Lindes donde también se recupera –como diría Aira– el mito de cada escritora. Modos de documentar uno de los datos fundantes de esa vida oblicuamente narrada y de sus tráficos simbólicos: los miedos, los viajes, los exilios, las partidas. Si bien los dos textos apuntan a una conversión literaria del trauma, la materia biográfica se disemina –desplazada, embozada– en los bordes, como una sustancia más con la que trabajan. Estas marcas resuenan, persisten, como efectos de lectura haciendo presente a un sujeto que, tanto sea que invente o recuerde, de alguna manera ejecuta su don para testimoniar.