

nar a estos ensayos como su «segunda etapa», el crítico demuestra una vez más su comprensión esencial de las características de la obra vallejana desde el principio. Si existen diferencias, sería el mayor énfasis en los análisis lingüísticos y la mayor comprensión de varias facetas de esta poesía. El autor declara que el Vallejo que aparece en estos ensayos, los que corresponden, a grandes rasgos, a los años 1972-1976, difiere parcialmente al de los años 1962-1964, época en que elaboraba los *Studi introduttivi* a la primera antología italiana del poeta, y difiere un poco también de su Vallejo actual. Esperamos, pues, los resultados de la tercera etapa crítica con gran interés. Seguramente no será en vano.

KEITH McDUFFIE

*University of Pittsburgh.*

SYLVIA MOLLOY, *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

La primera novela de Sylvia Molloy comienza en un cuarto donde una mujer escribe y ama. Termina en un aeropuerto donde la mujer, aferrada a lo que ha escrito, implacablemente lúcida, espera la partida de un avión. Entre los dos espacios distantes, el cuarto de la escritura y el salón de espera, se elabora un relato que se cuestiona a cada paso, que como el juego infantil da «dos pasos para adelante y tres para atrás» y así avanza (50). *En breve cárcel* es una ficción de amor donde se cruzan el deseo y el rigor de la letra.

Sola en el aeropuerto la mujer «tiene mucho miedo» (158). Situada en el lugar de una modernidad aterradora, de partidas y llegadas, de voces sin cuerpo, el centro vacío del desarraigo, sabe que debe seguir escribiendo. El relato que lleva consigo y cuya producción la ha marcado y transformado ha sido escrito durante otra espera, la de una mujer que no vino a una cita. Durante la espera de la amante ausente se arma el relato que llega a ser cifra de la tensión entre los discursos que evoca, el del amor, el del recuerdo, el de los sueños, y que traduce a la escritura. Se trata de una transformación cuya dificultad, cuya violencia, orienta el relato, una labor cumplida en un gesto tan preciso como el del calígrafo japonés sentado frente al atril.

La mujer escribe del amor con Renata, la que no viene a la cita: «Nunca tocó una piel, la piel de otro, como esa noche. Nunca se sintió, hasta tal punto, entera y ella misma cuando se vio agotada junto a Renata, ya dormida, mientras entraba de pleno la luz del día» (55). Mientras duermen abrazadas, las dos mujeres comparten las palabras sueltas de sus sueños, «esas ficciones mancas», pero el día borra la unión ilusoria y caen las dos en la retórica del amor. La mujer pronuncia una declaración de amor, la retira o la califica, no sabe si para borrarla o para afirmarla en un segundo grado. La relación se fabrica en la violencia del lenguaje amoroso, en los celos, las mentiras, finalmente llega a los golpes. La mujer provoca una escena de novelón de arrabal: acusa a la amante, la insulta. Renata no le responde; pone fin a las acusaciones violándola, golpeándola, abandonándola. La mujer lo escribe todo después de la partida de Renata, que más tarde le dice por teléfono que faltará a la cita conciliatoria.

La mujer escribe en el cuarto que había sido de otra mujer, Vera, antigua amante de la escritora y luego de Renata. Vera la seduce con un relato de amor y abandono, luego la deja por Renata a quien también rechaza. Renata finalmente se hace amante de la mujer que escribe: «Es como un interminable juego de la

oca» (50). Como el juego, la retórica del amor, en la cual Vera se construye una imagen dominante y seductora, se repite, es infinitamente repetible y los personajes que la constituyen son figuras borrosas. Al relato lo impulsan múltiples venganzas, una de ellas precisamente contra las manipulaciones de Vera en el juego amoroso; quiere ponerla en su lugar, ir más allá de sus anécdotas seductoras y falsas. Oblicuamente la escritura también rescata algo marginal al escándalo del triángulo erótico: por ejemplo, la imagen de una muchacha, un amante pasajera de Vera, que una vez se sentó en un sillón a coserle un botón.

La mujer que escribe busca nexos que no son aparentes. Escribe sobre el juego de la oca, no ya como metáfora del intercambio de amantes sino como parte de una infancia recordada que se incorpora al relato con dificultad, como si quisiera transformar en efecto de distancia algo que le toca de cerca. Escribe de la hermana menor Clara, en cuyo cuerpo reconoció el sexo del otro por primera vez, de una tía Sara que murió con el padre en un accidente, de la madre Isabel, no muerta pero también lejana. Ella misma se reconoce en el mundo infantil como un personaje más, reducido, perteneciente a juegos y ritos compartidos, a lugares visitados y casas vividas y abandonadas, a un lenguaje casi perdido. De ellos conserva en lo que escribe fragmentos con los cuales fabrica un mundo del cual se va despojando y en los cuales se reconoce como una figura transitoria, sin rostro.

Mientras escribe sola en el cuartico donde espera a Renata, la mujer se fija en su cuerpo como si le fuera ajeno. Paulatinamente, mientras escribe sobre la infancia, sobre el mar siempre deseado, reconoce el placer que siente en la labor que practica. En sus mejores momentos la escritura la devuelve al cuerpo, o más bien le devuelve su cuerpo y «agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia» (67). Si la retórica del amor tan bien manipulada por Vera llevó a la mujer a una ruptura violenta, teatral con Renata, mientras espera a la amada escribe alejándose de esa retórica; en la escritura busca duplicar una sensualidad sin personajes, sin teatro, que tal vez haya sido el mejor don de la amante perdida y esperada.

*En breve cárcel* es un relato que irrita porque no parece fluir en una dirección precisa; titubea, busca y no logra fijar una energía que lo sostenga. En ese pcoso el cuerpo sufre; la mujer lo maltrata, le niega comida, le da alcohol y cigarrillos. Cuando escribe del padre muerto introduce una contradicción que la lastima y que le hace difícil continuar: «Ha abierto a su vez un hueco amenazador dentro del relato» (75). Es el padre quien en «un sueño curioso» le dice por teléfono que visite el Coloso de Artemisa en Efeso, la diosa de la fecundidad, «la monstruosidad de los pechos múltiples y abundantes» (78). La mujer prefiere otra Diana, «la cazadora suelta... virgen y esquiva» (78). La contradicción entre las versiones de Diana, una fecunda, la otra virgen, una monstruosa y maternal, la otra bella y violenta, reaparece al final, se hace emblema de la tensión y la energía generadoras del texto.

La «Segunda parte» comienza con la falta de equilibrio y la desorientación de los sueños, casi delirios, del final de la «Primera». La mujer se aleja demasiado del cuarto, alarga el tiempo limitado que dedica a las compras del día. Acepta de un amigo la invitación a pasar un fin de semana en el campo, un lugar no precisamente hostil pero tampoco ameno. Recuerda otro campo de un verano de la infancia cuando en vez de al mar fueron a la sierra y allí se enfermó: «Aire y agua: es lo que le faltaba, es lo que todavía le falta» (84). Hay otra gente en la casa de campo del amigo, figuras sin contornos definidos. Poco a poco se introduce en el relato la figura de Vera, finalmente aparece su nombre en boca de una

mujer invitada también al fin de semana campestre. El nombre de Vera, repetido por la mujer del campo, se asocia a la incertidumbre del relato. Se repite la frase, «Ha ocurrido lo temible» (82). La mujer del fin de semana le propone una comida en su casa a la que vendrá Vera y ella acepta con temor. En la cena con Vera y la mujer, en torno a una mesa enclenque, se fijan las incertidumbres del relato. Igual que la mesa, «La comida la sorprende por el mismo desequilibrio, la misma falta de orientación» (95). En la presencia de Vera siente con molestia que forma parte de un relato ajeno manipulado por la antigua amante.

Después del encuentro con Vera, la mujer se enferma y en la enfermedad se acerca a su cuerpo; más bien lo redescubre cuando le da de comer, recordando que de niña se negaba a tragar el alimento y que la obligaban a hacerlo. Al cuerpo enfermo le da de comer y finalmente se adapta a «la incorporación de lo extraño», pero conservando «un rito y un distanciamiento en torno a sus comidas» (105). También se aleja del relato la irritación causada por la presencia de Vera. Escribe con más calma, come y se acaricia el sexo, elogia las manos: «Como si de pronto su vida entera dependiera de estas manos con las que ya no puede acariciar y que hoy tienen que escribir para protegerla» (110). Pero se encuentra sola, «sola como un hongo» le había dicho Renata una vez, sola «con sus muertos»; el padre y la tía Sara, dos cadáveres rotos y vueltos a armar en un cajón. La violencia de las dos muertes, apenas descritas, surge repetidamente entre otras «violencias salteadas» que el relato quiere fijar.

La mujer escribe pero no manipula del todo el relato: de eso depende una de las tensiones que lo anima. Una vez suelto a la escritura el nombre de Vera, éste reaparece y pretende dominar como en una escena amorosa armada por ella misma. Las dos mujeres se acechan en el espacio que comparten, pero no se entregan. Finalmente, Vera, ya canosa, se aleja del relato en una salida más bien tierna, no agresiva como su entrada. Alejada Vera, a la mujer aun le hace falta que Renata vuelva, necesita su cuerpo: «No hay un cuerpo dormido en su cama, no hay respiración, por tenue que sea, que la alimente» (123). Una noche Renata vuelve y se acuesta otra vez con la mujer. Pero es otra Renata la que vuelve; entran las dos en otra etapa del amor. Renata parece sospechar que «la está escribiendo». Intercambian regalos, entran en «esta nueva retórica de los dones» (138). Mientras Renata duerme, la mujer escribe de la infancia, de la madre y de la hermana, «Tres mujeres con caras tan rotas, casi sin rostro» (145). El sueño de Renata difiere la retórica de los dones y mejor que nunca la mujer reconstruye con amor el cuerpo de la amada, los hombros, los huesos, «los dos hendimientos donde comienza tu cuello» (157). Sin embargo, la escritura la distancia de las mujeres que ama, la madre, la tía, la hermana, Renata. La mujer se despide de Renata en el ajetreo del aeropuerto, se dicen frases hechas a sabiendas de que no se verán más.

*En breve cárcel* se construye a partir de discursos que no pueden pasar a la escritura sin sufrir de la violencia. Se asume la escritura como un ejercicio formal al cual se entrega el amor, los recuerdos, los sueños para hacer de ellos una cifra legible, compartida en la lectura. Si la novela muestra que recuperar el recuerdo o el amor «es tarea inútil» (144), también se reconoce que la escritura no pretende reproducir la retórica privada del amor ni la «ceremonia sin palabras» de la infancia. Aspira, en cambio, a duplicar su mecanismo, busca «el placer de la traducción, la transformación de lo que desechaba en un anillo (para ella de oro), una cinta de seda y una vieja polvera de cristal» (145).

Al final del relato reaparece la Diana del sueño con el padre muerto. El padre le había dicho que visitara la Artemisa de Efeso, la fecunda madre-monstruo, pero

la mujer prefiere la Diana virgen, bella y violenta. La referencia a la mitología, explícita y directa, cobra vigencia en un segundo grado. El conflicto entre el deseo del padre y el de la mujer se relaciona a la búsqueda de un modelo adecuado para la producción de la escritura. Igual que la Diana cazadora la mujer acaba por situarse «en un tránsito sin reposo». Supera la disyuntiva en una escritura que transformaría la «violencia solitaria» en «una forma de fecundidad». Es la escritura de un sujeto apenas contenido en una tercera persona formal cuya continuidad sólo se rompe una vez, casi por lapso, cuando aparece en el sueño con el padre un «yo» que no se repite: «Tal plato donde una vez hubo una torta que le gustaba, tal copa igual a la que yo una vez rompí» (77). Ni la una ni la otra persona contiene al sujeto, ni hay nombre que la fije. Al entregarse a la escritura se difiere todo individualismo para afirmar la supremacía de una labor cuyo anhelo principal sería la lectura del otro.

*En breve cárcel* es un texto lujoso y severo. En él el pasado es una cifra preciosa que se guarda en el momento de seguir adelante. También sugiere una visión del futuro; traza nuevos modelos de obrar, nuevas maneras de conciliar lo erótico y lo social en el espacio provisorio de la escritura. Es un texto magistralmente inscrito en la actualidad que compartimos.

OSCAR MONTERO

*Princeton University.*

FERNANDO CHARRY LARA, *Pensamientos del amante*. Bogotá: Cuadernos de Poesía Colcultura, 1981.

Extraño caso el de la poesía colombiana. Por un lado siempre se ha hablado (para bien o para mal) de que éste es un país de poetas, tierra privilegiada de bardos y cantores; sin embargo, por el otro lado la moneda nos da en la cara con un país donde los poetas no son precisamente prolíficos, donde la obra de la mayoría de los poetas que vale la pena considerar es corta, de pocos poemas. Si vamos rápidamente a Silva, Luis Carlos López, Aurelio Arturo, Gaitán Durán, Cote Lamus, Alvaro Mutis, para tomar un rápido ejemplo, encontramos que la obra de todos ellos es una condensación de mundos vueltos hacia la lucidez de unas cuantas páginas donde el rigor por la luz va por encima del encandilamiento, donde la mirada hacia adentro contiene al verbo que actúa. Y es allí, en esta dolorosa austeridad que hace saltar las esencias, donde se siembra la obra de Fernando Charry Lara, clara y nocturna, iluminada y sonámbula, yéndose y viniendo por el torrente de otra realidad que va a lo real.

Fernando Charry Lara (Bogotá, 1920) pertenece a la generación de los *Cuadernícolas*, grupo que se formó en Bogotá a mediados de la década del cuarenta y reunió a los poetas jóvenes que en ese momento se revelaban contra el acartonamiento de la poesía colombiana oficial: «Años después de *Piedra y cielo* —nos dice el mismo Charry Lara—, por los años cuarenta, aparecen nuevos poetas y una notable variedad de tendencias en la concepción del poema. Un exceso de gracias, finuras y preciosismos encontrábamos en nuestros predecesores y queríamos rechazar su ascendiente dando una nota de gobernada pasión. En inclinación casi unánime, se apartó el nombre de Juan Ramón Jiménez, supremo maestro de una poética que creíamos fatigada y, desde entonces, los versos y las enseñanzas de Antonio Machado comenzaron a leerse con mejor atención. Queríamos ser más