LA ESCRITURA DE LA PASION Y LA PASION
DE LA ESCRITURA: *EN BREVE CARCEL*,
DE SYLVIA MOLLOY

POR

MAGDALENA GARCIA PINTO
University of Missouri-Columbia

Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais
vous dire qui je suis (MICHEL BEAUJOUR).

Desde mi primera infancia tuve necesidad de crearme
un mundo interior conforme con mis gustos, un mundo
fantástico y poético... (GEORGE SAND, *Historia de mi
vida*).

La primera novela de Sylvia Molloy, de la cual nos ocupamos en este
trabajo, sorprende por su prosa tersa, su tono contenido y por un modo
narrativo novedoso que indaga una brecha casi inexplorada en la narra-
tiva femenina latinoamericana actual.

El punto de partida de la lectura de *En breve cárcel* que aquí se pre-
senta lo marcan tres observaciones recogidas de J.-P. Sartre, É. Benvé-
niste y A. Rama acerca de una actitud específica que registra la creación
literaria actual: contar una historia en la que el sujeto del relato es el yo
que cuenta su historia poniendo en marcha estrategias narrativas que per-
miten al sujeto del enunciado lanzarse al buceo/búsqueda de su expe-
riencia más íntima.

Este discurso permite el rescate de la experiencia casi secreta, privada,
que forma parte del ser de cada sujeto. Esta actitud marca una dirección
en la narrativa contemporánea por la cual el proceso de construcción
autonarrativo trabaja la representación literaria del descenso a la intimi-
dad mediante la elaboración de un texto que hace uso extenso de dos
procedimientos mentales que se fijan en la escritura: la memoria y los
sueños.

En un pasaje de *La náusea* Sartre nos recuerda que sólo basta «contar» hasta la más trivial de las historias para que ésta se transforme en una aventura. De allí que el hombre se pase la vida contando cuentos y que, por añadidura, viva rodeado de historias propias y ajenas; a través de ellas puede ver todo lo que le sucede. Sartre va más lejos al decir que los seres humanos, por lo general, tratan de vivir su vida como si estuvieran contando una historia más.

Esta idea se complementa con el concepto de subjetividad que da Benveniste, quien localiza la función del lenguaje en la existencia misma del ser humano: «Es en y por el lenguaje cómo el hombre [o la mujer, por cierto] se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de *ego*, o sea, «la capacidad del locutor de plantearse como 'sujeto'»¹.

Finalmente, Angel Rama señala que, como en el caso de José Linacero de *El pozo*, «muchos narradores recientes pueden decirse: «Es cierto que no sé escribir, pero escribo de mí mismo», otorgándole a este sesgo testimonial de lo auténticamente vivido (el *vecu* bretoniano) una implícita potencialidad artística». Según Rama, «lo vivido no es, obviamente, capaz por sí mismo de asegurar ninguna creación artística, pero establece un campo de autenticidad y un universo experiencial que resguardan la voz propia... Esta actitud conduce a plurales territorios: en muchos se expresa en un descenso a la intimidad que reconstruye un ámbito silencioso, subjetivo, cargado de tonalidades casi indecibles»².

En *En breve cárcel* la representación de recuerdos y sueños genera fragmentos textuales que forman el tejido del *récit*, al cual se bordan una serie de textos que contienen una suerte de meditación sobre el amor y las relaciones personales entre mujeres y un discurso sobre la escritura de ficción, todos articulados por una narradora que se plantea desde el inicio como sujeto de la narración:

Se mira en lo que escribe, en lo que acaba de escribir. Así leía: para distanciar, no para vivir mundos; la lectura era tan cerrada como su vida. En los libros veía representaciones, actitudes que luego miraba en sus juegos con plena conciencia de la duplicación: ella era ella imitando...³

¹ Émile Benveniste, «De la subjetividad en el lenguaje», en *Problemas de lingüística general* (México: Siglo XXI, 1971), p. 180.

² Angel Rama, *La novela latinoamericana. 1920-1980* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982), p. 467.

³ Sylvia Molloy, *En breve cárcel* (Barcelona: Seix Barral, 1981), p. 29.

La peculiaridad de este texto reside en el modo en que este sujeto se postula como sujeto femenino, como narradora de su propia ficción estructurada alrededor de una noción ambigua y múltiple de la pasión, cuya problemática explora el amor femenino, la experiencia sexual como un acto de violencia, el deseo no satisfecho, el miedo al propio yo, a la propia historia sepultada en los estantes polvorientos de la memoria vieja, el dolor de la soledad y la voluntad de buscar un escape, una salida viable a la existencia. Estos elementos de la pasión se actualizan psíquicamente en el sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación.

A partir de la portada del libro, se marca la representación simbólica de la pasión: «Mujer arrodillada con los instrumentos de la pasión», de Miguel Angel: de rodillas, el cuerpo desnudo de una mujer sostiene los clavos y la corona de espinas, instrumentos de la pasión de Cristo. Esta iconografía subraya una forma de la pasión, la del padecer en pasividad. A continuación aparecen dos epígrafes que anticipan la temática de la novela: la cárcel del amor y de la escritura en las citas de Quevedo y Woolf, otra faz de la pasión.

En breve cárcel es una escritura que se inicia como un proceso complejo de la pasión de la escritura y escritura de la pasión, fórmula especular en donde la narración se constituye en la búsqueda/persecución de un yo que no logra alcanzarse, que se articula en perpetuo movimiento, sin dirección definida. Es un discurso revertido al *haber sido*, a los *Dasein* heideggerianos que reorganizan el pasado. Todo lo que esta escritura propone y se propone, se desdibuja o se destruye porque el motivo definidor que origina el proyecto de escribir es una pasión violenta que manipula a la narradora en tanto sujeto que se narra a sí misma, procedimiento de voyeurismo carcelario de espejos encontrados de un yo que se hace y se deshace en la significación; es decir, es la construcción de la propia historia personal que se convierte en ejercicio de cuestionamiento de la misma tarea escritural.

Para aproximarse a la tarea de develamiento del yo agónico, escondido detrás de la tercera persona, se acude a la escritura:

Sólo hay lugar para las palabras en lo que escribe, y al relatar su temor y su deseo los transforma⁴.

Parte de este proceso escritural es la busca en la memoria del pasado de su infancia, de sus muertos, de sus antepasados para que

el pasado le dé algo más que un grimorio: para descifrar lo que ella fue y lo que sigue siendo, para que estallen estas cuatro paredes en las

⁴ *Ibid.*, p. 44.

que se ha proyectado con indiscreción sus nostalgias y que se han tragado implacablemente sus recuerdos ⁵.

Molloy define el acto de escribir como «un acto *contra natura*» ⁶, violento, de padecimiento: «Escribe en contra de sí, con dedos que parecen plomo» ⁷. Este acto se percibe como una reelaboración de un yo escondido en la tercera persona, pero que no logra encubrir lo suficiente a la narradora/personaje, que se mueve en un espacio literario de juego y de desafío, que parece resolverse contradictoriamente en ausencias, vacíos y silencios. El espacio novelesco se transforma en un espacio textual donde la anécdota desaparece: la ficción es un «relato sin anécdota», apunta el texto.

Esta es asimismo una novela sobre el novelar, es ficción sobre las posibilidades de ficcionalización de los personajes que habitan un espacio literario en donde en vez de anécdotas se cuenta el simulacro o la caparazón de las mismas:

¿Desmenuzaba, sí, ciertas narraciones con el propósito de demostrar que el personaje de ficción es un puro espejismo, una organización de términos diversamente acentuados, un mero objeto verbal? ⁸

Tampoco se dibujan los personajes, sino que se construyen segmentos disyuntivos de las situaciones creadas, armados en conjunción con la estrategia subyacente de cada uno. En el caso de las dos amantes, se alude, se sugiere, se murmura; pero no se dan detalles concretos:

Fijará a Vera, la destrucción de Vera, escribiendo casi con ternura ⁹.

Los llamados de Renata, sus encuentros con ella, desarman lo que escribe, y a la vez lo que escribe llena las pausas entre esos encuentros, llena todas las pausas entre todos los encuentros ¹⁰.

La imperiosa necesidad de recomponer, de reinventarse y de inventar sobre la experiencia vivida, lleva a la narradora a elaborar un complejo diseño de personajes femeninos que son perseguidos con saña, sin tregua. Vera, la arrogante y vana, la que inventa relatos caracterizados por «la

⁵ *Ibíd.*, p. 46.

⁶ Entrevista con Magdalena García Pinto en noviembre de 1982.

⁷ Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 76.

⁸ *Ibíd.*, p. 97.

⁹ *Ibíd.*, p. 44.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 46.

prolija narración de una ausencia en términos abstractos, casi morales con hiatos deliberados»¹¹. Renata es la deseada, la que hubo de llegar y no llegó, la que representa la imposibilidad de articular el deseo:

Con Renata ha vivido —como no con Vera— la falta de límites, ha compartido un lugar (que ahora se le antoja este lugar, donde escribe) donde todo parecía posible, donde cabía el exceso: gritos, gestos, exageraciones, violencia, todo lo que siempre sintió como vedado¹².

La narradora impersonal, tramposa, que espía a sus amantes y que se espía espiondo y amando a sus amantes, que se observa observando a sus interlocutores ausentes, que busca con ansiedad y pretende ficcionalizar, se corporiza en la violencia de esa pasión que la consume: el temor, el rencor, la furia, el deseo, más la pasión por develarse a sí misma, pasión unívoca, en última instancia, que se convierte en el móvil de la escritura, de esa pasión:

Deslindar. Si pudiera deslindar lo que busca cuando escribe de lo que busca cuando sueña de lo que busca cuando abraza. Siempre derrumbes: no tolera en el otro, como no tolera en sí misma, la falta de fervor. Los impulsos que la llevan fuera de sí son dudosos: escribe irritada, sueña herida o hiriente, ama con rencor. En los tres casos busca una fuerza que no mantiene cuando está sola: querría renovar siempre el placer y establecer, a la vez, una turbación continua, afirmar en lo otro —cuerpo, página, visión nocturna— una pura imaginación¹³.

Las figuras femeninas, acechadas, no acaban por definirse. Se dan desdibujadas, enfrentadas en un juego sin fin, como el interminable juego de la oca:

Ella conoce a Vera en este cuarto, duerme con ella en otra ciudad donde Vera la abandona por Renata, conoce por fin a Vera, y hoy espera en vano a Renata en el cuarto al que ha vuelto sin querer y donde esta historia comenzó¹⁴.

La historia-ficción coincide con la escritura. Por ello, esta ficción es el proyecto más audaz de autoinvención, a partir de una postura de disconformismo, de desprecio, casi de una crueldad corrosiva de ese yo escondido que se debate en la utopía de crear y exorcizar la experiencia

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

¹² *Ibid.*, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

vital. El proyecto autobiográfico conlleva la voluntad monumental de indagar en las profundidades de este yo femenino, y esa indagación llega a tocar áreas casi incomprensibles, pero la única posibilidad es ese buceo impertérrito que es la escritura. En última instancia, el relato íntimo acaba por destruirse, «el relato privado no existe»¹⁵.

El origen de la ficción es la invención del recuerdo, de la memoria persistente y recurrente que alterna con la anotación de los sueños. El motor de esta ficción es, por ello, el cuestionamiento de la ficcionalización de la ficción. Vacuidad del acto literario que pone trampas a la interpretación acerca de la vacuidad del acto literario:

Volvió a esta ciudad para escribir pero no para escribir lo que está escribiendo. Pensó que lejos —¿lejos de dónde? Se aleja de todos sus lugares— escribiría. Algo que le interesara, se decía, un ensayo sobre autobiografías, ¿por qué no? Como no podía delimitar la suya, de manera coherente, leería autobiografías ajenas: por pura curiosidad y para crear pretextos que luego le permitirían reunirse consigo, dar una imagen única...

Qué placer recordar que alguien se cortó el pelo y dejó de comer queso, qué placer recordar que alguien se guardó la lanzadera de su madre, inútil, a pesar de que se la necesitaba. Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen —querían componer— una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también han tocado a otros¹⁶.

El acto escritural, difícil, escapista, se une al cuerpo que trata de reconstruir, y el acto consiste, precisamente, en lograr una zona de unión entre ambos:

Tachadas, zurcidas: las palabras y ella. Hoy ha caído, junto con su letra, pero hoy también —como en el mar— hace pie. Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia. Vuelven a romperse cuerpo y frase, pero no en la misma cicatriz: se abren de manera distinta, le ofrecen una nueva fisura que esta tarde acepta, en la que no ve una violencia mala, en la que sospecha un orden¹⁷.

En esta escritura de la pasión, que es recomposición, recreación, reinención de un yo, se relata conjuntamente un juego de seducción, una

¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

forma de la pasión, pero la pasión inversa a la que triunfa; triunfa la pasión de no ser seducida, que se había anticipado como uno de los aspectos definitorios del yo narrativo. Esta aparente derrota, sin embargo, justifica el triunfo de la escritura como único medio de rescate de ese yo pobremente ocultado, de esa voz que finaliza el relato con voz temblorosa:

Se dice que no escribiré de nuevo hasta que vuelva a ver a Renata —o a Vera, o a Clara, o a su madre—, pero sabe que es mentira: no volverá a ver a ninguna. Desamparada, se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a la cita. Está sola: tiene mucho miedo ¹⁸.

Así, aunque vacilante, el proyecto de autorreconstrucción mediante la recuperación de los «hilos mancos» de que consiste este relato, la narradora/personaje logra, de alguna manera, liberar el relato y, por implicación, liberarse de esa su breve cárcel.

Al postular la redefinición de la escritura como conjura, en venganza para «desasirse de cierta composición de su pasado» ¹⁹, y dirigirse hacia un futuro, se integra al texto del *récit* un fino tejido que arma arácnidamente el mito de Diana, fuente probable de su identidad: «Despojada, tantea itinerarios diversos hacia Diana con el objeto de descubrir el suyo» ²⁰.

La novela pone en marcha una estrategia narrativa que articula la organización y la reconstrucción del pasado alrededor del mito de Diana. La peculiaridad en el caso de *En breve cárcel* consiste en incorporar como subtexto las diversas interpretaciones de este mito para armar un diseño textual del personaje femenino central y poder trabajar la relación triangular conflictiva que cuenta.

Entre las varias versiones de este mito llamamos la atención a la Diana o Artemisa de Hipólito, representada por una cazadora joven, virgen y austera, que siempre va acompañada de su acólito virgen, la Diana de Efeso, que representa la madre diosa de la vida, fuente de la fertilidad, y la Diana muy femenina. Además, la diosa griega está ligada a la luna en su preocupación con la mujer. En esta configuración es representada como la diosa de la noche Hécate, guardiana de las mujeres y de la juventud. Hécate es una diosa triple, potente en el cielo de la noche, en los

¹⁸ *Ibíd.*, p. 158.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 150.

²⁰ *Ibíd.*, p. 150.

montes de la tierra y en las encrucijadas, lugar donde se adoraba a Hécate y donde solían ocurrir cosas ominosas. Se la representaba con tres cuerpos o tres cabezas y se la llamaba también Trivia o Diana de las Encrucijadas. Diana representaba el esplendor lunar de la noche y Hécate la oscuridad y el terror.

Esta breve referencia al mito de Diana sirve para ilustrar de qué manera las diversas interpretaciones de esta diosa virgen, inaccesible a los hombres a causa de Acteón, despedazado por haberse permitido contemplarla desnuda cuando se bañaba en el bosque, van dando forma al personaje sin nombre que narra su propia historia.

En el primer capítulo aparece el primer sueño, que deja establecido el carácter triangular de la relación entre los personajes: la narradora, Vera y Renata; la narradora, la madre, la hermana:

tres mujeres jóvenes, rubias, muy grandes, en un campo de pastos muy altos. Las mujeres irradian luz, la claridad de la escena es total y perfecta. Llevan túnicas blancas, cruzadas por una diagonal roja y bastarda, buscan el mar. Se dirigen a ella para que las oriente. La contrafigura da dentro del sueño mismo ²¹.

En el capítulo IV, el triángulo de mujeres queda explicitado en directa relación con Diana:

Juego de la oca, encrucijada: están jugando, aunque no se lo digan, ella, Vera y Renata, de pronto reunidas en esta ciudad. Encrucijada: es uno de los muchos nombres de la diosa que apaña la prostitución ²².

Más adelante, al relatar uno de los sueños, la figura lejana de su padre le comunica que debe hacer un viaje a Efeso para visitar el templo de la diosa: «Su padre le ha indicado el itinerario a Efeso» ²³. Pero queda abierto un interrogante: ¿para qué le manda el padre, para adorar o para destruir? ²⁴ No le interesa la Diana de la fecundidad, sino la otra, la joven cazadora. No entra en su dimensión corporal, en su relación con el cuerpo la noción femenina de fecundidad; sin embargo, se propone develar el misterio que representa este mensaje de su padre (imagen mixta de Zeus y Acteón): «no cometerá sacrilegios, no desdeñará a la Diana de Efeso sin intentar de veras develar su mensaje» ²⁵. Luego comprenderá que su fecundidad está centrada en la escritura.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 50.

²³ *Ibid.*, p. 78.

²⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁵ *Ibid.*, pp. 79-80.

El motivo de la Diana cazadora se soslaya en el comienzo de la segunda parte de la novela, cuando la narradora va de paseo a una casa de campo. Este *locus* proporciona el espacio propicio para la diosa cazadora:

muy al fondo del jardín cuyos límites no distingue, una maleza que se transforma en un bosque al que irá, más tarde, sola. Ve que el bosque está en declive, acaso encuentre agua, un arroyo ²⁶.

Y en esta ocasión se encuentra con otra mujer, que sirve de enlace para volver a introducir el personaje de Vera y provocar el encuentro de las amantes en un nuevo triángulo en casa de dicha mujer. Tres es el número de Trivia, de Hécate, el desafío constante de las encrucijadas, el de la Diana de las Encrucijadas.

En el capítulo VIII de la segunda parte el tema de Diana vuelve a retomarse para llevarlo a sus últimas consecuencias. Aquí se develan las claves planteadas anteriormente. Se plantea la alternativa de un viaje, según el consejo del padre. Este «itinerario» es una metáfora del descenso hacia la intimidad señalado al comienzo de este trabajo. El viaje a Efeso es el viaje a partir de un planteamiento epistemológico: «Y para viajar es necesario saber de dónde se parte» ²⁷. Al enfrentarse con las dos Dianas no encuentra indicios que la guíen en este camino de senderos bifurcados, pero se dispone explorar vías alternativas que la conduzcan a la meta deseada, sugerida desde el inicio del texto: recuperar su yo mediante el ejercicio de la escritura:

Con Diana, hacia Diana, a través de la multiplicación y de lo contradictorio, quiere verse en una consonancia, en una conjunción buena. Ella también, ella que escribe, surge, como tantos dioses, de un juego de palabras y de lo que las palabras —pesadas como la matrona de Efeso, huidizas como la cazadora— muestran y esconden. Se ha escrito a lo largo de este relato, sin nombrarse; se ha fabricado, producto de un adulterio entre ella y sus palabras, y —por fin— apenas empieza a reconocerse ²⁸.

La identificación con la Diana se refuerza al hacerse el paralelo entre la figura del padre y Zeus, a quien, de manera similar con la Diana del mito, éste le ha otorgado «dones». Finalmente, al final de este capítulo clave surge soslayada, misteriosa, oscura la figura de la narradora, cuya transparencia refleja la diosa de la noche, Hécate:

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²⁷ *Ibid.*, p. 148.

²⁸ *Ibid.*, p. 150.

Ahora, a veces, sale. Sólo de noche... Sale como para practicar una salida que hará de día, muy pronto, ensaya sus movimientos... Hoy elige el norte, mañana elegirá el sur...

Hay una puerta a la que suele volver: entre volutas, se distingue una mujer y la luna, una mujer enroscada a la luna, en una puerta entre muchas otras que siempre observa al pasar ²⁹.

Queda así marcado casi el itinerario que se propone seguir, y parece haber encontrado la solución al enfrentamiento con la encrucijada.

En breve cárcel es, por tanto, la indagación en el mundo complejo de las mujeres, tenso, lleno de riesgos y de desafíos, en donde el proyecto de reconstrucción de la historia personal evoluciona y se convierte en construcción del yo, arriesgando la posibilidad de la fisura, del colapso y de la destrucción total en este camino arduo y espinoso de la escritura. Es también el viaje hacia el interior del cuerpo que apenas llega a contener este yo agónico, dispuesto, sin embargo, a develar su propio misterio. En suma, *En breve cárcel* es un texto inaugural en la narrativa femenina latinoamericana.

²⁹ *Ibid.*, pp. 154-155.