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

“¿Cuál es la distancia que separa un campamento minero de Bolivia de una ciudad de Suecia? ¿Cuántas leguas, cuántos siglos, cuántos mundos?”¹. ¿Cuál es la distancia que separa una ciudad de otra? ¿un barrio de otro? ¿un edificio de otro? ¿un apartamento de otro? ¿una intimidad de otra? *En breve cárcel*² es el dibujo de esta distancia; la descripción de ese exilio interior que lo desapega a uno del mundo una vez desaparecida la imagen de quien se ama. Destierro proveniente de un extrañamiento de los cuerpos, el desapego de las pieles. Destierro que da rienda suelta al reducto proustiano del recuerdo involuntario, con el cual el exilado construye un lugar frágil donde ovillarse y protegerse momentáneamente de un presente en que todo luce forastero, no correspondiente, *no correspondido* ... Sylvia Molloy arma —como Proust— su nido partiendo de las evocaciones de infancia; pero a diferencia de éste escoge para su protagonista el territorio inseguro de un país ajeno donde ese personaje —una mujer— escribe la obsesión por un amor no compensado. De ahí que esta novela, a la manera de las cajas chinas, contenga dentro de sí la vertiente viva de un triple exilio —el de la casa, el del cuerpo y el de la escritura— puestos al servicio, tal cual dijimos al principio, de un extrañamiento íntimo cuyo motor es un afecto que *ya no está*. Un vacío cual único asidero; un hueco donde ella —amante— se instala a rehacer. Y si para Woolf es la ola, como para Whitman la hoja, el instrumento utilizado en esa reconstrucción, Sylvia Molloy se hará con una herramienta no menos frágil que aquellas: la memoria.

Amparada por esta intemperie, ella (porque quien moviliza la historia se desajusta desde esa pronominal tercera persona, con objeto de ausentarse aún más, crear una separación aún mayor entre sí misma, la autora y el lector; y carece además de nombre a fin de hacer todavía más anónimo el extrañamiento) se devuelve al recuerdo de quienes han provocado su momento en ese cuarto: Renata, “la siempre disponible”³, “la única mujer a quien ha querido”. Vera, “lejana, inmanejable”. Clara, “los ojos que espían, sus preguntas”. La madre, “cómo era su madre”. Mujeres orbitando en torno a ella, por entre las habitaciones de las casas, ciudades, países que sostienen sus mudanzas. Al reactivar tales instantes, ella no sólo recupera el sustrato al cual irá a aferrarse, sino los hace parte de una educación que, como la de Flaubert, queda inserta al interior de un cuadro de desengaño, frustración y miedo; y limitada por las paredes de una habitación que ni es *propia* ni está revestida con nada que pueda llamarse personal —apenas el vestigio de haber pertenecido a Vera una vez. Un cuarto que, paradójicamente, da sentido al triple exilio apuntado más arriba; pues sólo desde un lugar donde ya no somos (y ningún sitio es tan apropiado

¹ Eduardo Galeano, “El siglo del viento”. En: *Memoria del fuego* (México: FCE, 1986) 314.

² Sylvia Molloy, *En breve cárcel* (Barcelona: Seix Barral, 1981) 158.

³ A menos que se especifique lo contrario, todas las notas a continuación pertenecen a *En breve cárcel*.

como el que recoge nuestras fugas) es posible volver a *ser*, a través de ese proceso de desempañar del polvo lo que amamos para poder apreciarlo, verlo en toda su nitidez, en todo su esplendor. Del brillo de esa "limpieza" surgen entonces sus mujeres. De cada una ella aprendió algo. Cada una —repito— la ha *educado*: de su hermana Clara aprendió el cuerpo. De su madre, la neutralidad de los espacios presididos por ramos de flores "no del todo frescas, no del todo muertas". De Vera, el camino que tomará en su nuevo exilio, una vez que haya terminado el texto que escribe, sin Efeso donde poder regresar a guarecerse. De Renata, el dolor experimentado por el amante, una vez que el amado ha hecho uso de su derecho a escojer y ha desaparecido de la vida de uno para siempre.

Ella se encerrará entonces a escribir mientras espera. Se espera más que esperar a Renata pues sabe de antemano que nunca llegará. Tácitamente reconoce y acepta su ausencia; la certeza de estar sola, abandonada a la deriva y sin el otro. La verdad de ser ella quien, como el amante de Albertina, se queda y escribe. Renata "fugitiva" se convierte ahí en un libro leído y cerrado al cual ella no regresará nunca; porque cuando volvemos y queremos retomar lecturas abandonadas ya hace tiempo, las sentimos lejanas, cubiertas por la nostalgia — el dolor— que queda por las cosas —los seres— que han dejado ya de pertenecernos; como esos sempiternos amantes no correspondidos a quienes, cuando después de muchas tentativas infructuosas deciden finalmente separarse de nuestro camino, echaremos no obstante en falta ya que se habían instalado ahí con el confort de la costumbre a darnos calor y compañía pese a nosotros mismos pues, tal como apunta Baudelaire en sus *Diarios íntimos*, "lo que hay de molesto en el amor es que es un crimen en el que no se puede evitar tener un cómplice" ... Ella participa de esa "molestia"; por ello en el fondo se siente satisfecha de que Renata no acuda: quiere estar sola, aislada en su cuarto y en su cuerpo; ésta es su necesidad más secreta, pues reconoce su impotencia para convivir con el otro. Y las páginas que escribe son ciertamente la prueba fehaciente de esa imposibilidad predicha incluso una vez por la propia Renata:

Un día, con ánimo ya tranquilo después de una discusión provocada por ella, le dijo que imaginaba lo que habría de ser su único libro, el día que lo escribiese: sería un tratado sobre la intolerancia, del cual su vida entera parecería un ensayo Como el misántropo —terminaba Renata— se retiraría a su desierto y como él se sentiría muy virtuosa, muy segura de sí misma, y a la vez sola como un hongo (105-106).

El hilo que imbrica las cajas —los exilios— transformándolas en vasos comunicantes va a ser entonces la intolerancia: ella no soporta el cuarto "reseco, sin ilusión de campo, sin agua ni paisaje"; lugar que "nunca llegó a ser un lugar fijo, pese a su esfuerzo: era más bien espejo de esa ciudad desordenada y frágil, invitaba a la huida". Ella no soporta el cuerpo: "su cuerpo es de otro". (¿Del otro? ¿De Renata? ¿De Vera, quizás?). No tolera la escritura, lograda sólo —como en Kafka, como en Proust a costa de enfermedades y de trabajos forzados sobre el

cuerpo —“único interlocutor que le queda”— desde una mano que “escribe vacía” pues carece de piel que la guíe. Ajena, inmersa en ese triple exilio (como dentro de un retrato donde una figura se eternizaría junto a un jarrón lleno de flores, para uno describirla intacta, ochenta años después en medio del desastre que habría destruido todo alrededor. Un poco el complemento de quien se exila, pues en este caso es el exilado quien desaparece dejando el ramo solitario dentro del marco mientras el entorno permanece inalterable) ella descubre el poder de su mano: la misma que ha tocado el cabello de Vera, la piel de Renata, su propio sexo al pensar en los instantes de placer con ambas. Y en su extrañamiento, a esos dedos se aferra “como si de pronto su vida entera dependiera de estas manos con las que (no obstante) ya no puede acariciar y que hoy tienen que escribir para protegerla”; pues a fin de cuentas, la escritura es lo único que otorga luz a su cuarto y a su cuerpo; “Necesita marcarse en ese cuerpo ausente, en esa mente ausente, no olvidarlos como no olvida sus muertos, sus voces, sus pieles. No olvidarlos y pedirles que no la olviden”.

¿Cómo ve por última vez el sol desde su casa aquél que esta a punto de exilarse? Desposeída, perdida, aislada, marginada, sin dioses ni ídolos ella alumbraba a sus mujeres y por sobre todo su infancia: ése es el origen de su luz. Al traerla a ese cuarto que detesta, vuelve amables los objetos que lo componen. Desliza incluso en la suya la infancia de Renata, iluminada sin embargo por una luz distinta. La que le corresponde a ella es viva, alimenta. Se extiende entonces en detalles mínimos de su casa: el beso del padre, por ejemplo, velando un juego casi sexual entre ambos que a ella le incomoda y que, como el proustiano, vigila su sueño hasta hacerla despertar —también “una hora más tarde”— a fin de recordar “esa despedida en duermevela como un ataque, también como una complicidad”. La familia, “la que quedó—en palabras de Lezama Lima— hecha escultura al oír el llamado del camino, y que acaricia como para seguir en el destierro con el recuerdo de un ademán o la manera de acercarse una voz”⁴ *está ahí*, y ella la escribe cual si fuera la última vez que la iría a calentar: vehementemente. —Un poco como esa urgencia de Sartre por ver, por encontrarse con el sol que pocos meses después se le negaría para siempre: llorar frente al sol cuando se sabe va a perderse muy pronto y nada podrá hacerse para remediar esa pérdida definitiva ... ¿Cómo ve por última vez el sol desde su casa aquél que está a punto de exilarse? La de Renata, en cambio, la escribe como un coto yermo, sin vida. Trasvasa a la niñez del otro su miedo particular a no ser más o haber dejado de ser definitivamente; “porque piensa que Renata se aferra al destierro, se aferra a la infancia y los transforma en lugares estériles” dada su facultad de fijar un punto, *fijarse* en un lugar muy específico. “Para Renata el destierro era un lugar, para ella una falta de reposo”. Ella sostiene su exilio en la errancia, por eso necesita detallar su vida y su pasado; *esculpirlos* como salientes o faros que la guíen para no perderse del todo. Y éste es,

⁴ José Lezama Lima, “Reojos al reloj”. En: *Tratados de La Habana* (Buenos Aires: La Flor, 1969) 273.

justamente, uno de los privilegios del amante: seleccionar, inventar el amor y al ser amado. Ella crea a la Renata que quiere ver y la transforma en eje de su exilio, pero como dice Juarroz "el centro del amor/ no siempre coincide con el centro de la vida"; por eso cuando Renata decide salirse del marco que ella le había puesto, y fundar casa con otra mujer, queda a la deriva, *desapegada* de todo, lista para *medir* con su escritura la distancia existente entre su propia intimidad y el resto.

La literatura es el instrumento utilizado por ella para hurtarse al afuera. Un afuera evidentemente hostil e insoportable que vendrá a ser la ciudad como continente de su triple exilio ... En Molloy, al igual que en "El inmortal" de Borges, la ciudad estará ubicada "en el centro de un desierto secreto" y también "contaminará el pasado y el porvenir". Desde allí, e inserta dentro de un presente que el uso continuo de la tercera persona sitúa en un plano irreal e instala esa atmósfera de errancia sostenida a lo largo de la obra, ella también corrompe con sus sentimientos los otros dos tiempos verbales; doble contaminación dirigida hacia Vera y hacia Renata: "¿Cómo pudo soportar, en esa ciudad, una tristeza que lo corroía todo?" —se pregunta. La ciudad corroe con su extrañamiento, ella con su amargura, y "la palabra escrita en el margen ni arma ni estimula el deseo, en cambio horada el pasado, descomponiéndolo".

En el centro: desintegrada, desarmada y arrojada a la sed del desierto; ella —amazona como Mirina— tampoco, repito, regresará a Efeso. No hay posibilidad de volver para rendirle tributo a su doble Diana: el templo —que es la casa, que es el cuerpo, que es la escritura— ha sido subastado y destruido. Sólo la memoria a distancia, ha tenido el poder de rehacerlo con las mismas palabras que una vez escritas lo corrompen. A ella sólo le queda entonces lanzarse a lo desconocido, de un nuevo extrañamiento: otra partida. Al final del texto, sentada en un aeropuerto esperando por el avión que la lleve lejos de tanta podredumbre, ella tiene miedo. Quizás el desmantelamiento de ese miedo sea el reto último planteado por Sylvia Molloy a su lector; ese "alguien" que —como ella, Vera, Renata— también ha experimentado un exilio similar en cualquier país; en —volviendo a Galeano— cualquier ciudad; hablado solo ante el televisor, hablado solo ante la máquina de escribir, regado una maceta de plástico, subido a un ómnibus vacío, en la madrugada, y que el ómnibus siga estando vacío⁵.

New York University

ALEJANDRO VARDERI

⁵ Eduardo Galeano, Op. Cit. 248.