

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 39
Faro Del Mundo Luz de America

Article 12

1994

En breve cárcel: lo narrado y la narración

Alberto Julian Perez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Perez, Alberto Julian (Primavera 1994) "*En breve cárcel: lo narrado y la narración*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 39, Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss39/12>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EN BREVE CARCEL: LO NARRADO Y LA NARRACION

Alberto Julián Pérez
Dartmouth College

La novela *En breve cárcel* de Sylvia Molloy comienza en un cuarto, un cuarto literario que ya tiene una importante tradición dentro del feminismo: el cuarto propio, *A Room of One's Own* para recuperar y escribir la propia historia, que reclamara Virginia Woolf en su obra de 1929.¹ Ubicada en ese espacio femenino y feminista, la protagonista de la novela inicia su camino de autorreconocimiento a través de la memoria y la escritura. Ese camino, que termina en un aeropuerto donde la mujer espera la partida de un avión, está marcado por la tensión ante un amor que se escapa porque es en el fondo un deseo narcisista de sí.

El torturado mundo amoroso que describe Molloy aparece mediatizado por la fuerza de atracción y repulsión del lenguaje evocador, que acerca el amor ausente y enmarca su verdad. La voz narrativa lucha contra esas fuerzas disgregadoras que habitan en el lenguaje.² La protagonista arma su relato durante la espera de la amante ausente. Cuenta sobre su amor con ella. Al mismo tiempo recuerda su relación con una amante anterior que había vivido en ese cuarto. Las dos mujeres evocadas habían también sido amantes, formando un triángulo amoroso que combina la seducción, la violencia, el deseo y la escritura. En base a esa situación se construye el mundo fantasmático de la historia. Cuando ésta concluye lo que le queda a la protagonista es el manuscrito de su pasión.

Lo narrado

La novela introduce un doble proceso simultáneo de representación: el de la protagonista tratando de recordar su pasado y de escribirlo, y el de la voz

narrativa relatando en el presente lo que la protagonista recuerda. La voz narrativa omnisciente está peligrosamente cerca del personaje: narra al mismo tiempo que la protagonista piensa, recuerda, sueña y escribe³. Por esta cercanía el acto de la escritura, que aparece como constitutivo de la vida misma, se transforma también en tema para la voz narrativa.

Siente la necesidad de empujar, de irritar, para poder ver. Escribe hoy lo que hizo, lo que no hizo, para verificar fragmentos de un todo que se le escapa. Cree recuperarlos, con ellos intenta — o inventa — una constelación suya. (p. 13)

Esta relación entre voz narrativa y protagonista, tiene su correspondencia en lo narrado con el tema del desdoblamiento y la especularidad.⁴

Suele aplicarse a los límites y a los vacíos. Un texto le propone inmediatamente la fisura, la duplicación... Manía de desdoblamiento y de orden, según series interminables... No se olvida de este rito como tampoco olvida los espejos enfrentados: la última vez que estuvo en esa casa donde pasó su infancia se miró en ellos una vez más; comprobó que ya no permanecían exactamente paralelos. (p. 14)

El desdoblamiento y la falta de un paralelismo perfecto crean un problema de reflexión: cuál es la relación que guardan entre sí las mitades que se desprenden del uno; y especialmente, cuál es el límite, cuál es la identidad de cada una de las dos mitades. En principio podríamos decir que la búsqueda del personaje es una búsqueda de identidad: la necesidad de crear límites, de contener lo que parece desbordar sus propios límites.

Deslindar. Si pudiera deslindar lo que busca cuando escribe de lo que busca cuando sueña de lo que busca cuando abraza. Siempre derrumbes... Los impulsos que la llevan fuera de sí son dudosos... (p. 71)

Esta necesidad de deslindar se repite en cada aspecto de la historia del personaje protagonista: deslindar las relaciones que mantuvo con su familia, deslindar las relaciones mantenidas con sus amantes Vera y Renata y deslindar su vida de la narración de su vida, es decir, desprenderse del lastre del pasado por medio de la narración, de la confesión de lo que yace en su memoria: una expulsión, una catarsis, por la cual el mal pasa al objeto mismo, es transferido y desaparece en lo narrado. La narración que realiza la protagonista, podemos creer, es portadora de un autoanálisis que contiene su propia cura. Y efectivamente, al final de la novela, ella, liberada de sus torturas, establecidos los límites, “sola” y con “miedo”, sale del cuarto en el que estuvo encarcelada.

Este deslinde se da en forma premonitoria en el sueño de Artemisa. En este sueño Artemisa aparece de dos formas: como cifra de la fecundidad (desbordada, con grandes pechos, lastrada), y su opuesto, como Diana cazadora.

... no la lastran los racimos de pechos, maternos y pétreos, de su contrafigura, la enorme figura de Efeso, cifra de la fecundidad. No, la otra Diana, la que ella prefiere — la Diana suelta —, no es fecunda... La fecundidad: ignora dónde ubicarla, en su propio cuerpo, en lo que escribe, en lo que la rodea. (p. 78)

Su cuerpo, lo que la rodea, lo que escribe, se transforman en un medio transitivo, sexualizado.

En el capítulo penúltimo de la novela aparece otra vez el mito de Diana.

Diana, de nuevo inasible... al acecho; o la otra Diana... la que lastrada por sus pechos de piedra se impone... No puede orientarse ya hacia una o hacia otra... Adivina un camino ambiguo entre las dos Dianas... (p. 150)

El mito de Diana está narrado como una historia familiar, entrelazada a su propia historia. En el sueño en que aparece por primera vez, en la página 77, su padre muerto le señala el camino hacia Efeso, donde habita la diosa de la fertilidad, para que vaya a verla. En el capítulo penúltimo, en otro sueño, su padre muerto lucha alegóricamente contra la locura, representada por una mujer decapitada; ella trata de correr hacia su madre, pero se despierta sin saber qué fuerza predominó: su padre, su madre o la locura.⁵ Inmediatamente después de este sueño tiene lugar la segunda escena de Diana, y esta vez, extensamente, el personaje compara su historia familiar con la de la diosa.

Sí, como Diana, ella está marcada por la hermandad, por la contigüidad de una figura paralela, la que veía diariamente a la hora del baño. Acaso de chica, como Diana, se habrá sentado una única vez en el regazo de su padre. Diana — cuentan — lo hizo a los tres años; ella sólo sabe que cuando tenía tres años nació su hermana. (p. 151)

La analogía continúa: Diana, como ella desdeña a Zeus, su padre, que la ama, y tiene un hermano que es su rival. Finalmente, el personaje comprende que tiene que destruir a su ídolo, “el coloso femenino”, para liberarse de su prisión. Su historia, como el mito, es el resultado de una serie de violencias aparentemente inevitables que constituyen la biografía psicológica de los seres humanos. La historia familiar es una historia de sacrificios: nacer implica ser arrancado violentamente del útero. El personaje, en este viaje que efectúa con su memoria y sus sueños, permanece paradójicamente encerrado en un nuevo útero: es un viaje regresivo y un segundo nacimiento.

Lo narrado está permanentemente jalonado por estas escenas de violencia: el encierro, cruel en sí; la forma compulsiva en que la protagonista se obliga a narrar, a escribir; la indagación de experiencias dolorosas clausuradas en la realidad pero no en su memoria. De su experiencia infantil recuerda los momentos de pérdida de los seres queridos, la rivalidad con su hermana, la muerte de su padre y su tía, las circunstancias de autoagresión.

Recuerda, suprime, y vuelve a recordar otra violencia: un latigazo que le pegó a su hermana cuando eran muy chicas... No son esas sus únicas violencias, su único trato con la violencia. También ella se ha dejado pegar, consciente... A su cuerpo lo violenta, a solas, con la mirada. Cada mañana se mira la piel, ve la decadencia, el desgaste. (p. 33-4)

Aún el deseo de narrar del personaje está hecho de violencia.

Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen — querrían componer — una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también le han tocado a otros. (p. 68)

Los sueños reiteran las situaciones violentas y la destrucción. En un sueño, que se resuelve simbólicamente, lo diabólico la visita: ella está abrazada a alguien, y aparece una mujer armada con una navaja; le pide a su compañera que la deje sola y se entrega a la mujer de la navaja, esperando la muerte.⁶

La violencia de la historia familiar, la necesidad del sacrificio del inocente, se repiten en su vida amorosa. En el primer momento de su encierro confiesa que espera a Renata, que sabe que no vendrá. Renata, cuyo nombre podemos asociar con el participio verbal italiano que significa en castellano “renacida”, es como ella: ambigua, carece de “límites” y se refugia en la contemplación de sí misma. El personaje protagonista duda si ama a Renata y describe las crueldades con que la castigó: una noche, le contó cómo había hecho el amor con otras; después de eso Renata la abandona. Al final de la novela descubre lo inminente: sí, ella amaba a Renata. Vera, que vinculamos con la palabra italiana que en castellano significa “verdad”, es contrariamente una seductora. En esta relación es ella la desplazada, y la historia con Vera repite su historia familiar.

... evoca la humillación que ya ha anotado, la noche en que, desde el cuarto donde la había desplazado Vera, asistió (como cuando espiaba a sus padres pero asumiendo, esta vez, su papel de intrusa) casi palabra por palabra y gesto por gesto a la seducción de un cuerpo nuevo que Vera acababa de descubrir. (p. 114)

Vera es una verdad cruel que sabe descubrir en la protagonista su verdad y su cárcel: el narcisismo, y se lo dice. Pero después del encuentro con Vera, en la segunda parte, ella siente que algo ha cambiado.

Habría querido contarle a Vera cómo la ha revivido entre esas cuatro paredes en ceremonia solitaria; contarle cómo el Narciso que adivinaba y que había querido desafiar, en efecto se había quebrado; contarle cómo ha pasado semanas, meses, procurando recomponer un rostro perdido, escribiéndose en Vera, escribiéndose en Renata, escribiéndose en sus sueños y su infancia. (p. 131-2)

Vera y Renata forman parte de la vida amorosa de adulta de la protagonista y de su lucha por romper la compartimentalización de su experiencia, esforzándose en crear un presente que contenga su pasado, en un esfuerzo gigantesco por darse a luz entera, completa. La protagonista posee una voluntad colosal y ascética de introspección que no se detiene ante el propio dolor: reúne un viejo tipo de autodomínio, el ascético, con la ideología moderna del idealismo racionalista: la voluntad. Este ascetismo voluntarista es contemporáneo en su manifestación ya que se articula a través del método analítico freudiano: el análisis de los sueños y la mito-historia familiar. Tiene éxito en mostrar el grado particular de opresión que sufre la mujer en nuestra sociedad, sobre todo en lo relativo a la expresión de deseos sexuales que, como la homosexualidad, son castigados severamente por la ideología productiva de la moral burguesa.

La sexualidad aparece como el impulso fundamental en la historia personal: es vehiculizada a través del cuerpo y el medio ambiente investido de funciones simbólicas. De la página 31 a la página 34, por ejemplo, habla de su cuerpo como la imagen del Otro. El tema del Otro, desarrollado por la filosofía idealista hegeliana, fue recuperado para la psicología por el psicoanalista francés Lacan.⁷

Sin que el análisis de la protagonista implique una transcripción directa de su teoría, llega a una conclusión coherente con ésta: ella escubrió su cuerpo en la imagen de su hermana.

Cuerpo: lo aprendió en su hermana, en ese hato que era su hermana. El cuerpo — su cuerpo — es de otro. Desconocimiento del cuerpo, contacto con el cuerpo, placer o violencia, no importa: el cuerpo es de otro. No une sus partes encontradas como no une la mirada con la ceguera... (p. 31)

En las páginas 35 a 38 habla de la voz. La voz es en su totalidad parte de ella.

¿Qué es estar herida, qué es morir? Empezar a morir, empezar a perder el aire que se respira... Los tajos, las mutilaciones, son si duda dolorosos pero está tan acostumbrada a las grietas... En cambio no se ve sin voz (como no se ve sin piel) y acaso el riesgo de esa imaginación sea su mayor amenaza: reconoce la salud, se aferra a ella, en términos de una entonación... No quiere olvidar la piel ni los cuerpos, sobre todo no quiere olvidar las voces... (p. 35)

La voz está tan unida a ella que su pérdida, sin duda, equivaldría a una castración. Su potencia, su capacidad creadora, su fertilidad, dependen de su voz y de su discurso. Así, al compararse con Diana, hacia quien señala la mano de su padre en el sueño, reconoce que su fertilidad está en decirse, que se crea mientras se dice y se escribe.

Su cuarto es lo que la protege y protege su historia, su fertilidad.

El cuarto donde escribe es pequeño, oscuro... Cuarto y amores de paso... Encerrada en este cuarto todo parece más fácil porque recompone. (p. 13)

El cuarto es el recinto donde escribe, un recinto aislado, un útero del cual se renace, un altar de la vida donde se celebra el sacrificio: el amor y la escritura. Este cuarto sólo se conecta al mundo exterior por la ventana, que es siempre amenazadora.

Cuando no duerme bien... la despierta el reflejo de la ventana... como si fuera una puerta entreabierta en un ángulo del cuarto (p. 72)

La conexión se realiza por medio de la mirada: la mirada, como la voz, la vincula a la imagen y la escritura, los símbolos.

Desde su ventana mira para afuera... ¿Por qué esa vocación por la mirada? Mirarse en otros, en espejos, en ella misma, lleva a tan poco. (p. 23)

La parte más importante de su cuerpo, el instrumento sexual por excelencia, es la mano. Con su mano abofetea a un borracho, con su mano escribe, con su mano hace el amor.

Atracción por las manos, hoy sólo las suyas: quisiera pensar que son buenas, que apaciguan y dan placer... Pero Renata le dijo, alguna vez, que tenía manos agresivas. Y hoy le duelen las manos, hunde en ellas un pasado, les pide cuentas, las acusa... Cuando descubrió su sexo... no sabía si las manos que la acariciaban eran suyas o ajenas. La ceremonia solitaria que cumplía con regularidad era un acto placentero y vacío, a veces violento... Ve su mano en su sexo, directamente o en el reflejo de un espejo, como vio sus dos manos que se tocaban bajo el agua del tanque australiano. (p. 108-9)

El miedo a la castración se expresa como el miedo a perder la mano. Cuando su padre y su tía mueren en un accidente, ella descubre al acercarse a su padre que éste tiene amputada la mano. Oculta el hecho a su madre; poco después sueña con la mano y con su madre: en el sueño trata de comer la mano para que su madre no la encuentre, con la cual culmina la competencia con su padre por la posesión del falo, al apropiarse, mediante su ingestión, del falo del padre simbolizado en la mano amputada.⁸

Esta extensión metonímica de la sexualidad a su cuerpo, a la voz, a los objetos que la rodean, tiene un sentido negativo cuando se refiere al medioambiente que está fuera del cuarto. El cuarto, el útero, concentra, a pesar del gran sufrimiento de la protagonista, todos sus instintos de vida; lo que está fuera del cuarto atrae sus instintos de muerte. Así, en el capítulo V de la primera parte ella rompe la regla y sale de su cuarto; como consecuencia de esta salida tendrá

evocaciones del mar. El mar representa la inmovilidad, la muerte y despierta en ella sus impulsos tanáticos. Una muerte en el mar sintetiza la conjunción de placer y muerte.

Hoy querría estar sola en el mar: cómoda en el agua, dejándose ir, sin que nadie la llame desde la costa, sin salvatajes espectaculares... Entonces se habría dejado llevar sin miedo, a una hora en que ya no había bañeros ni figuras maternas que se agitaban en la playa, y se habría dormido lejos, muy lejos de la costa, sintiéndose segura. (p. 65-6)

El agua simboliza el momento en que el deseo se realiza en la muerte como disolución de los límites; la falta de agua implica por el contrario el instinto de muerte que frustra el deseo: la mala muerte es la sequedad, la esterilidad, el infierno.

En el primer capítulo de la segunda parte vuelve a romper los límites de su encierro, sale al campo, transgresión que entraña un nuevo castigo contra su amenazado instinto de vida.

En el campo... busca el agua. La imagen del infierno que se ha formado es un lugar con excesiva luz blanca; también un campo seco y polvoriento, sin agua. (p. 83)

Junto a la reconstrucción de la infancia en relación con su historia familiar y la resemantización, la desalienación de su cuerpo y del espacio como lugar de sacrificio ceremonial y de renacimiento, el recuerdo de la relación con sus amantes y los encuentros que tiene con éstas se transforman en una indagación de la necesidad de venganza y de la capacidad de amar.

El nuevo encuentro que le pedía a Renata ya no ocurrirá, renuncia a él. En cambio, con ganas y con furia, se promete un nuevo encuentro con esta Vera que vuelve a herirla. La arrinconará algún día, por última vez, en este cuarto que fue suyo. (p. 116)

El deseo de venganza surge como consecuencia de los celos y la lucha por la supremacía en la competencia amorosa de las tres mujeres. Esta competencia, que lleva repetidamente a la violencia, crea una inseguridad con respecto a la capacidad de amar, por la misma ambigüedad que muestran los sentimientos. En medio de esta violencia y esta competencia por seducir y conquistar, necesitan expresar la verdad arrancada con tanto sufrimiento: la necesidad de amar.

Piensa que ella dijo, en una misma noche y poco después de ese encuentro, las dos frases que Renata no le perdona. Que creía estar enamorada de ella, que necesitaba su cuerpo, que — sí — la quería... Ahora, al escribir, no sabe si está enamorada de Renata... (p. 56)

En la relación con Vera, sin embargo, las cosas ocurren de otro modo: ella es la seducida y Vera la autosuficiente, la seductora.

... Vera declaró que, por encima de todo, deseaba querer; y ella con rabia... declaró que en cambio deseaba ser querida (p. 100)

La ambigüedad que manifiesta hacia Renata se soluciona, cuando, superada la crisis y el encierro, ella sale de la ciudad.

Prometen volver a verse, tienen que volver a verse, se dicen mientras Renata la lleva al aeropuerto, mientras ella sabe que Renata — la única mujer a quien ha querido — volverá al lugar que se ha preparado, con otra. No se verán más. (p. 158)

En el momento final, ella rechazando el alcohol o cualquier otra droga que le ayude a adormecer su dolor, se enfrenta, como una heroína, con su soledad y con su destino.

La narración

El tema de la escritura dentro del relato trasciende los límites de lo narrado y se constituye en el nexo entre lo narrado y la narrativa, a través de la narración. La escritura aparece como tema de lo narrado al anunciar la protagonista su intención de escribir sobre ciertos recuerdos importantes de su vida.

Comienza a escribir una historia que no la deja: querría olvidarla, querría fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora (p. 13)

En el principio de la novela el acto de escritura de la protagonista es una forma de modificación del pasado según el deseo, tiene un sentido de adición y es por lo tanto un signo de carácter positivo; hacia el final, contrariamente, el escribir es un acto de substracción, de eliminación: no se avanza incorporando el pasado sino tachando, suprimiendo. En el capítulo VI de la segunda parte leemos.

... con la escritura se ilusiona, se dice que hay una continuidad. Y qué mentira al mismo tiempo: lo que escribe es una manera de ir tachando para seguir adelante, no sabe hacia qué: a lo mejor hacia algo que ya, desde un principio, ha sido tachado (p. 139)

Entre esos dos momentos la protagonista realiza una práctica de la escritura que la lleva a esa modificación de su concepción; la naturaleza misma de la escritura, además, ayuda en la determinación del cambio.

La protagonista, al principio, tiene una concepción logocéntrica de la escritura, considera que el escribir es una práctica afirmativa capaz de actuar

sobre la realidad. En la cita de la página 139, sin embargo, la escritura no aclara, ni centra, ni ubica, ni sitúa: la escritura devora, tacha, suprime.

El personaje-autor-narrador de esta narración intradiegética, presentado por una voz narrativa extradiegética, es alguien que carece de un centro y de una imagen propia clara.⁹ El personaje se coloca arbitrariamente en un centro y un límite artificial y forzoso: la "cárcel" del cuarto; allí, entregado al acto de la escritura espera centrar y limitar el contenido de su memoria por medio del lenguaje. Encuentra en cambio su "condición trágica" de hablante: el lenguaje simultáneamente la sitúa y la margina: su producción es una enunciación devoradora.

El lenguaje expresa la búsqueda de la plenitud y la necesidad de satisfacer el deseo, que se transforma en una peregrinación utópica: en el lenguaje no hay plenitud posible. Por eso se tacha, se substituye, pero jamás se llega.

El lenguaje enmascara, coloca velos y luego los arranca, los substituye. El personaje confía con inocencia poder desenmascarar "su verdad" por medio del lenguaje y la escritura, pero la escritura es esa práctica que encubre permanentemente su verdad. Ella sale del cuarto no porque ha satisfecho su deseo de venganza, sino porque lo abandona. Se aferra a lo escrito, donde mágicamente ha transferido su dolor por medio del acto de la escritura, y es una parte de ella misma a la que no puede renunciar sin quedar incompleta.

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. (p. 158)

La protagonista, dentro de lo narrado, trata de salvarse por medio de la escritura y del "análisis". En la narración la voz narrativa extradiegética permanece focalizada en el acto de la escritura de la protagonista: narra cómo la protagonista escribe lo que recuerda, explica su ilusión de libertad y su victoria parcial sobre sí misma. La "crisis" del personaje-"autor", vehiculizada y constituida por medio de la escritura, se transfiere, por analogía, al acto de narrar que lleva a cabo la voz narrativa. La narración, en lugar de ser una narración cerrada, completa, de un hecho pasado, como es usual en el género, es una narración en presente de un proceso en desarrollo.

Nosotros, como lectores, imaginamos una narración contemporánea a la narración que lleva a cabo el personaje. Al ser ambos actos coetáneos, simultáneos, la ventaja del punto de vista omnisciente de la voz narrativa, su facultad de situarse "por encima" con respecto a lo narrado, se pierde. Hay un grado de identificación entre la voz narrativa del autor y la voz narrativa imaginaria de la protagonista como autora, una cercanía amenazante que desdibuja los límites entre la narración y lo narrado, ya que como lectores comprendemos que si la narración diegética modifica al personaje-narrador, la narración extradiegética también puede modificar al narrador virtual de la

novela. La narración diegética, en este caso, no representa un proceso lógico-analítico de escritura en el que un emisor revela el logos al receptor; aquí la narración es un proceso dialéctico, sintético, donde el narrador es revelado por la escritura y ninguno de los términos del acto ficticio de la comunicación diegética permanece inmune a las modificaciones a que da lugar su práctica y su desarrollo. La voz narrativa extradiegética, por analogía, es sólo parcialmente autora, no “posee” toda la historia: el autor, en ambos casos, es parcialmente pasivo frente a la historia, “es escrito” por ésta.

La narración es susceptible de crear transformación y circulación de representación, de re-producción. El personaje-autor accede a la historia, o va rescatando trozos de ésta de su memoria y hasta de su “olvido”, de su subconciente; así por ejemplo en este párrafo en que describe un sueño.

A veces sueña con ella, la ve en este cuarto en el que además de su cama aparece un catre o una camilla. Sara se ha instalado en el catre porque piensa de algún modo que es el lugar que le toca. Desde él se queja: pide que la curen, que la venden, está herida y sufre mucho (p. 36)

En otros párrafos encontramos enunciaciones analíticas, referidas a algún material previamente presentado, análisis del propio relato y análisis psicológico.

En ese desgarramiento inquisidor se encuentran clave y orden de esta historia. Por un lado intenta desmontar un itinerario que se inició aquí doblemente: cuando vio por primera vez a Vera... cuando regresó hace poco a este cuarto sin quererlo... Por otro lado intenta armar un itinerario alrededor de Renata... Por fin... tiñe esos dos lados con una infancia que evitaba... Poco queda para mí, se dice, ante el abarrotamiento de ese camino trazado. No ve claramente el nexo entre Vera, Renata y su infancia... (p. 23-4)

La re-presentación y el análisis son dos lenguajes opuestos y antitéticos, que se dan entrelazados dentro de un mismo párrafo muchas veces. El análisis absorbe e incluye la re-presentación, es una lectura e interpretación de los sucesos presentados o presentes en la memoria de la protagonista en ese momento. Encontramos coexistiendo en el texto un lenguaje extensivo, descriptivo y otro reductivo, analítico. El texto muestra el proceso de la lectura y su influencia en la protagonista como autora: el análisis da por resultado una interpretación de la escritura.

Todo lo que se ofrece a la escritura es básicamente “inseguro”, la escritura más que fijar establece, es decir, crea una nueva causa cuyas consecuencias no podemos prever totalmente.

Recuerda una conversación con un amigo. Le reprocharon haber escrito seres reconocibles, traducibles: él tiene miedo, rechaza la idea de que la novela que ha escrito integre la realidad no como objeto sino como relación vivida.

Cuando lo oyó hablar se sintió tocada, se dio cuenta de que ella también corteja un espacio intermedio: reconoce que al transcribir ordena y se permite cambiar nombres pero pretende dilucidar, en un plano que sabe de antemano inseguro, un episodio cuyas posibilidades ignora, cuyos antecedentes fluctúan, y que querría definitivo (p. 20)

La escritura es en sí un acto lleno de riesgos: uno puede pasar de escritor a personaje y de escritor a lector. El acto literario de circulación de la historia no es unívoco sino multívoco, la literatura rompe y desborda el circuito de comunicación, hasta el punto que no sabemos bien cuál es la historia, quién es el personaje y quién el autor.

La narración se convierte en un ejercicio de autodomínio.

... ha manejado — a medida que ha avanzado en este relato — sus muertos y su infancia. Ella también se aferra... para que el pasado le dé algo... Para descifrar lo que ella fue y lo que sigue siendo, para que estallen esas cuatro paredes (p. 121)

La escritura es un proceso metonímico mediante el cual pretende ejercer un control sobre su pasado. La protagonista, por medio de la introspección y de la confesión, quiere arrancar de sí una verdad y luego guardarla como el tesoro de un logos infinitamente rico. Esta fe en el logos es la falsa conciencia, la ideología que no resiste la “verdad” de la escritura: la escritura no descubre, la escritura cubre, “tacha”. La narración se desarrolla sobre esta situación de conflicto y de crisis entre una cultura logocéntrica y una narración que trata de centrar y de fijar pero no puede lograrlo. El análisis al que la protagonista-autora somete al acto de la escritura muestra la incapacidad radical de la escritura de nombrar la totalidad.

La escritura no puede reflejar fielmente: es irreversiblemente una distorsión, una modificación, una creación. Dice la voz narradora:

Sabe otra cosa: que no escribe para conocerse, que no escribe para permanecer, que no escribe para hacerse daño. A medida que avanza se desdibuja en estas historias... se ve escribir... Las ventanas que mira desde la suya son espejos borrosos. ¿Quién podría verse en ellos? (p. 24)

En análisis, la racionalización de la experiencia, la racionalización del poder de la escritura, la dejan sin defensa ante ese coloso con cuerpo de titán y pies de barro: el logos. Ella cree en él como nosotros lectores creemos en él: el poder de la confesión, el análisis y la verdad. Pero la escritura es una práctica “diferente” que no puede ser totalmente justificada. Contiene en sí su propia justificación, y ésta no aparece en su aspecto positivo; tenemos que imaginarla detrás de los límites indicados por la falta de reflejo y reproducción perfecta. No hay simetría entre el logos y la escritura, la escritura desdibuja lo que el logos quiere afirmar.

La narración se transforma en un campo sistemático de desencuentros y distorsiones. El análisis relativiza la máscara creada por la narración en la descripción previa, ataca la función re-presentativa, mimética del lenguaje y enfatiza su función productora. La función autoral ha derivado parte de su poder: la escritura es parcialmente autora de sí misma. Nosotros, lectores, en la medida en que no controlamos totalmente lo narrado también compartimos la indeterminación autoral. Esta indeterminación es la multiplicidad de perspectivas que abre esta novela.

NOTAS

1 Sylvia Molloy, *En breve cárcel* (Barcelona: Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1981). Todas las citas textuales de este trabajo, indicadas con el número de página correspondiente, pertenecen a esta edición.

2 Ver Magdalena García Pinto, "La escritura de la pasión y la pasión de la escritura: *En breve cárcel* de Sylvia Molloy", *Revista Iberoamericana* No. 132-33, Julio-Dic. 1985, pp. 687-696.

3 En mi trabajo uso el término "historia", o "lo narrado", para designar el significado o contenido narrativo; uso el término "narrativa" para designar el discurso o texto narrativo en sí mismo; y el término "narración" para designar la acción que produce la narrativa, y por extensión, la totalidad de la situación ficticia en que dicha acción tiene lugar. Utilizo el término "voz narrativa" para designar un sujeto posible ejecutante del acto de la narración. El término "escritura" designa el discurso escrito, y la expresión "acto de escritura" designa el momento de la ejecución de dicho discurso. Dicha terminología está tomada de la obra ya clásica de Gérard Genette, *Narrative Discourse An Essay in Method* (Ithaca: Cornell University Press, 1980), p. 27.

4 Utilizo la palabra "protagonista" o "personaje" para designar al personaje de lo narrado sobre el cual la voz narrativa focaliza la narración.

5 Molloy, *En breve...*, p. 149. Ver Oscar Montero, "*En breve cárcel*: la Diana, la violencia y la mujer que escribe", en *La sartén por el mango*, pp. 111-118.

6 Molloy, *En breve...*, p. 89. Ver Gonzalo Navajas, "Erotismo y modernidad en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy", *Revista de Estudios Hispánicos*, Mayo 1988, 22 (2), pp. 95-105.

7 Sobre la teoría del Estadio del Espejo en Jacques Lacan, ver el trabajo de Jean-Baptiste Fages, *Comprendre Jacques Lacan* (Toulouse, Privat, 1971), pp. 13-21. Ver también el excelente trabajo de Elena M. Martínez, "*En breve cárcel*: la escritura/lectura del (de lo) otro en los textos de Onetti y Molloy", *Revista Iberoamericana* No. 151, Abril-Junio 1990, pp. 523-532.

8 Molloy, *En breve...*, p. 111.

9 Denomino “diégesis” o “intradiégesis” a la narración del personaje-autor y “extradiégesis” a la narración de la voz narrativa. La diégesis en este caso funciona como una metanarrativa ya que se transforma en tema de lo narrado. Podemos decir que la diégesis del personaje-narrador es una metadiégesis con respecto a la extradiégesis de la voz narrativa. Ver Genette, *Narrative discourse...*, p. 228.

OBRAS CITADAS

Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.

Fages, Jean-Baptiste. *Comprendre Jacques Lacan*. Toulouse: Privat, 1971.

Ferreira Pinto, Cristina. “*En breve cárcel*: escribiendo el camino del sujeto”. *Letras Femeninas*. Primavera-Otoño 1989, 15 (1-2), pp. 75-82.

García Pinto, Magdalena. “La escritura de la pasión y la pasión de la escritura: *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy”. *Revista Iberoamericana*. Julio-Dic. 1985 51 (132-133), pp. 687-696.

Genette, Gérard. *Narrative discourse An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. Translated by Jane Lewin.

Martínez, Elena. “*En breve cárcel*: la escritura/lectura del (de lo) otro en los textos de Onetti y Molloy”. *Revista Iberoamericana*, Abril-Junio 1990, 56 (151), pp. 523-532.

Masiello, Francine. “*En breve cárcel*: la producción del sujeto”. *Hispanamérica*. Agosto 1985, 14 (41), pp. 103-112.

Miller, Nancy. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York: Routledge, 1991.

Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1981.

Montero, Oscar. “*En breve cárcel*: la Diana, la violencia y la mujer que escribe”. González, Patricia y Ortega, Eliana, eds. *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán, 1984. pp. 111-118.

Navajas, Gonzalo. “Erotismo y modernidad en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy”. *Revista de Estudios Hispánicos*. Mayo 1988, 22(2), pp. 95-105.

Showalter, Elain. *Speaking of Gender*. New York: Routledge, 1989.