

2011

Escritura de silencio: Memoria y resistencia en la novela de Sylvia Molloy, *En breve cárcel*

María de Alva Levy

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

Citas recomendadas

Levy, María de Alva (Primavera-Otono 2011) "Escritura de silencio: Memoria y resistencia en la novela de Sylvia Molloy, *En breve cárcel*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 6. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/6>

This Tributo a Sylvia Molloy 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.

ESCRITURA DE SILENCIO: MEMORIA Y RESISTENCIA EN LA NOVELA DE SYLVIA MOLLOY, *EN BREVE CÁRCEL*

María de Alva Levy
Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey
México

*L*a novela de Sylvia Molloy, *En breve cárcel*, tiene como protagonista una mujer que escribe en medio de una habitación cerrada mientras espera el arribo frustrado de otra mujer que casi desde el inicio se sabe que no va a llegar, a partir de ello se contempla a sí misma como a través de un análisis clínico, bordeando el asunto sin nombrarlo. De este punto en adelante, el texto se mueve entre el desgaste de unas relaciones que no han funcionado, el deseo fracasado del narrador quien es el mismo personaje que escribe y el pasado reconstruido de lo que fueron las vidas de los personajes a partir de escenas engarzadas mediante el acto de escritura ejercido en soledad como si fueran ventanas entre los intersticios tanto de la memoria como de la escritura que las confiere para formar imágenes.

El narrador se aleja por medio de una sintaxis pulcra y sobria, sin adornos, para no involucrarse y contarlo todo con indiferencia absoluta, casi como un reporte de laboratorio, evadiendo cualquier intento de intimidad. El lenguaje es tan austero como la habitación misma o las memorias escamoteadas y apenas reveladas que dejan ver sólo atisbos de vida. La novela así, se llena de silencios y espacios en blanco, de lo que no se dice. En esto constituye la resistencia del “yo” de la narradora siempre como a punto de derrumbarse sin dejar que ocurra, aferrada a la escritura como tabla de salvación ante la futilidad de la no-espera. La escritura le permite el control para manejar los sentimientos y recuperar el tiempo pasado a partir de esa distancia falsa, una “labor de manos” cualquiera para ocuparse. La espera se convierte así en un estado incompleto en el que falta aquello que aún no llega desquiciando a quien aguarda, y en este caso, es aún más dolorosa porque no se cumplirá arribo alguno. Así, la narradora resuelve la exaltación empuñando la pluma de

por medio como arma para mostrar por medio de la economía del lenguaje, el cronotopo bajtiniano de la vigilia que puede traducirse sin cortapisa en el relato épico del tejido de Penélope o bien, la narración nocturna de Scherezada o las *chansons d'aube* medievales; todo con el afán de sobrevivir sin negociación alguna y con elegancia, sin dramas, ni revelaciones o epifanías.

El narrador escondido

La novela tiene un tono oscuro, pero intenta no tener un dejo personal y así, usa la tercera persona que actúa como testigo de lo que ocurre. La habitación cerrada donde arranca el texto es descrita con minuciosidad por medio de oraciones cortas, directas y con verbos en presente. El narrador hace un análisis clínico tanto del lugar como de la mujer que escribe, ésa que observa con escrupulosidad científica. “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. El cuarto donde escribe es pequeño, oscuro” (Molloy 11). El discurso que se presenta desde el inicio se mueve en la ambigüedad. El narrador, al parecer, no sabe a ciencia cierta qué quiere esta mujer que escribe. Es como si no la conociera y la viera de lejos intentando analizarla lo más clínicamente posible, pero sin éxito. Así, ni el narrador, ni el lector saben si el propósito que mueve a la mujer es olvidar o recordar o quizás, inventar la historia que quisiera tener.

Así, el narrador parece merodear al personaje, separado de éste apenas, es una especie de espía como en *La jalousie* de Alain Robbe-Grillet, escatima en información sobre lo que hace y piensa la escritora encerrada en la habitación aparentemente vacía, pero donde parecen converger narrador y personaje a la vez. Es este elemento lo que lleva a señalar que narrador y personaje son el mismo, aunque no se use la primera persona. Hay un yo escindido que narra, como dice Ricoeur. La novela parece sólo jugar con la idea del narrador en tercera persona. La soledad de la habitación no parece indicar que haya alguien más, entonces ¿son el mismo a pesar de la falta de evidencia? Quizás se contempla a sí mismo como señala Ricoeur en *Sí mismo como otro*, pero sin indicios en primera persona, como si se retara a hacer un análisis clínico de lo que ocurre y le pasara todo a otro. “Sin embargo, se escribirá, una y otra vez, sin punto fijo, sin personaje fijo, sin saber a dónde va” (Molloy 20). Sí, ambas son la misma, la frase “se escribirá” lo revela, se habla a sí misma. El juego que se establece es el del extrañamiento, el narrador que es la misma mujer que escribe se aleja para no implicarse, para mirarse sin poner el dedo en la llaga, para no sentir y contarle todo con indiferencia, como una crónica científica registra lo que le ocurre con detalle, pero apenas roza cualquier intento de intimidad.

En *Escrituras de sobrevivencia*, Sandra Lorenzano indica sobre esta novela que el “yo” se esconde en la narradora. “Y es a través de esa escritura como va tomando cuerpo la propia protagonista, narradora oculta tras la utilización de una tercera persona por cuyos quiebres asoma el yo” (Lorenzano 93). El escribir y observar en tercera persona le permite el control, una especie de punto de vista superior con el que puede manejar los sentimientos y recuperar el tiempo pasado, el tiempo del amor y el desamor de un triángulo amoroso. Lorenzano afirma que al utilizar la tercera persona, disfrazando a la primera escondida en ella, Molloy logra un mecanismo de auto control que sirve para exacerbar o bien, invertir, el relato. “Hay un juego, entonces, de encubrimiento/ descubrimiento, de desnudar pero también de disfrazar para esconder y proteger: “realidad” y simulacro” (Lorenzano 105). La tercera persona impone una distancia falsa, ya que no se puede separar del personaje que describe, aunque no aparezca el yo, la problemática parece identificarlas como tal en la misma, es decir, son ella misma.

Algo de este fingimiento puede leerse cuando en la novela Molloy dice que, “Un texto le propone inmediatamente la fisura, la duplicación, la promesa de un espacio intermedio, limbo donde la vaguedad persiste suspendida, sitio abismado por lo que lo rodea” (Molloy 12). Así, este juego pronominal manifiesta la imposibilidad de la protagonista para articular su propio yo. Pero dentro de las propias señas del texto, en el espacio incierto de la escritura, se muestra que hay cabida para preguntarse si no será esa voz misteriosa el propio personaje escondido en el narrador.

La espera fútil

La búsqueda del narrador por ser la no-persona, una persona que no existe y que sólo escribe mecánicamente, parece ser parte del mismo conflicto de la historia: una mujer que escribe sobre otra mujer a quien amó y que se llama Vera, quien a su vez amó a Renata. Ahora la narradora desea a Renata, a quien aguarda inútilmente aunque ésta ya no la quiera y en efecto, no vaya a llegar, aclaración que se hace casi desde el inicio de la novela, al término de apenas el segundo apartado. “Le gustaría pensar que fue un gesto definitivo, que nunca más comió con Vera, pero sabe que no fue así. Volvió a verla y una noche conoció a su nueva amante, de quien más tarde se enamoraría. Era Renata, la persona a quien ha esperado toda esta tarde y que llamó para decirle que hoy ya no podrá venir” (Molloy 16). Así pues, la espera real acaba aquí, pero en ese momento comienza la segunda espera, la espera de la narradora quien se aferra a escribir pese a que en apariencia ha acabado el propósito inicial de escribir una historia sobre encuentros (y desencuentros) con amores perdidos. Sin la espera, se abre un tiempo para la escritura y la reflexión. “[...] ahora escribe porque no sabe qué hacer, se exaspera porque no sabe a dónde irá a parar este relato, de pronto informe” (Molloy 18).

De esta manera, *En breve cárcel* es la historia de una mujer que no espera nada y se abre al recuerdo, que se encuentra confinada por ella misma entre cuatro paredes, intentando descifrar su vida mediante el recurso de la tercera persona narrativa, abriendo y cerrando episodios, como si fueran válvulas de escape en la insalvable soledad de la habitación, en ese sitio donde se concertaría una cita fallida y que la ha mantenido y la mantiene, en vilo, a pesar de todo, porque el recuerdo la conserva en dicha tensión. “Mientras espera escribe; acaso fuera más exacto decir que escribe porque espera: lo que anota prepara, apaña más bien un encuentro, una cita que acaso no se dé. Empieza a hacerse tarde” (Molloy 13). La espera desquicia a quien aguarda, le pone los nervios de punta. Así, la narradora resuelve la exaltación tomando la pluma de por medio. Es a partir de ese paréntesis que se puede construir el pasado, el puente para recorrer el camino que la ha llevado a este momento.

De tal forma que se cumple el cronotopo de la espera¹, de la vigilia. Hay una reinención del tema medieval donde los amantes se esperaban para encontrarse en el cobijo y secreto de la noche, antes del alba. Y también se podría decir que la narradora aguarda como Penélope al marido, resistiendo mediante el tejido. Texto y tejido u entramado son finalmente la misma cosa; los hilos que se juntan y separan para hacer ya sea un bordado o una historia. Es la Scherezade de su propia historia que narra para lograr transitar de un momento a otro. La espera es lo que se hace para dominar el sentimiento que aprisiona, y aguantar hasta el encuentro, en este caso, uno trunco.

La memoria efímera

Además, la narradora tiene una memoria selectiva que se fija en detalles, en pequeñas iluminaciones de lo que fue y que nombra sobre todo, a partir de objetos que se conectan entre sí para dar cierto momento. Son como sombras que se dispersan de pronto para mostrar los objetos o el acomodo de una habitación cuando ocurrió algo importante que se rememora. “The true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again. [...] For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably” (Benjamin 255)². Así, la memoria de esta mujer parece bordear el asunto sin realmente nombrarlo, y así no narra sobre otras personas, sino sobre el sitio de tal encuentro, lo que estaba en derredor para así no tener que nombrar aquello que la hiere. “De esa cita con Renata le han quedado sobre todo los detalles. La terraza del café ya casi desierta, la madera curva de las sillas, los vasos a medio vaciar, como si no los hubiera visto antes, como si nunca hubiera de verlos después” (Molloy 60). Nuevamente aquí se ven las huellas, los vestigios de lo que fue, y más que a Renata misma, la narradora recupera el espacio, la habitación

del encuentro, los rastros del barco a pique. Pareciera que el duelo no se da, que se detiene congelado antes de hablar de ello, porque hacerlo significa el abismo, así la narradora casi no se detiene en Renata. Se sabe poco de ella, es como una sombra que está en el cuarto, apenas una presencia, más cercana a un sofá que a un ser vivo. El recuerdo se construye en derredor. “Pero el nervio del argumento es que la actividad sintética de la imaginación debe aplicarse al *espacio* [...] Al construir un espacio determinado soy consciente del carácter sucesivo de mi actividad de entendimiento” (Ricoeur, *Tiempo III* 711). El espacio en torno a Renata es lo que le da realidad, lo que comprueba que ha sucedido el encuentro fugaz entre ambas: un sillón desacomodado, un cenicero lleno, una botella casi vacía son vestigios del encuentro. El recuerdo del encuentro físico entre ellas es fugaz, como explica Benjamin, apenas una conversación que no se describe, de la que se dice poco y un efímero encuentro sexual “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. Se despertó sola [...]” (Molloy 63). ¿Qué es lo que ha ocurrido después? No se sabe. La narradora no quiere contarlo. Lo que da son sólo pistas en la forma de objetos que aluden el encuentro. El texto entero está lleno de silencios, de vacíos que contiene la narradora, de recuerdos omitidos que no fluyen como en los textos anteriores. No hay descarga alguna. Y tras el episodio que no narra, quedan aún más objetos. “Renata la llamó al día siguiente. Del llamado conserva lo que veía cuando sonó el teléfono: la mesa en que escribe, marcada por un tajo profundo que parece una avispa con una sola antena, los vidrios empañados, un ramo de fresas que acaba de comprar y el alto de libros que apenas toca” (Molloy 63). Paul Ricoeur se cuestiona en *La memoria, la historia, el olvido* sobre el funcionamiento de la memoria a partir de imágenes que se materializan. A esto añade que dicha imagen es, para usar el término en inglés que parece ser más claro, *an impression*³ (29). Así, lo recordado está “pintado” o bien, puesto en relieve, queda como huella y marca de lo que ha sido. La narradora se aferra a las *huellas*, a los remanentes del barco que se hunde. Los conserva, los saca a la vista y parece decirle al lector: esto es lo que hay, ha ocurrido, porque tengo estas pruebas. Asimismo, estos testigos de la presencia de la otra son como extensiones de ella, una parte de su imagen, algo que tocó, así evocan su imagen y son las prendas del amor tal como en la literatura más clásica lo eran un mechón de cabello, un peine, un abanico, un pañuelo.

Sylvia Molloy afirma en su investigación sobre la autobiografía en Hispanoamérica, *Acto de presencia*, que “El vincular recuerdos es, en buena parte, una estrategia interesada, una manera de poner a la persona autobiográfica en relieve: como testigo privilegiado, el autor está en contacto con un pasado ya perdido para el lector y puede devolver a ese pasado el aura de la experiencia vivida” (Molloy, *Acto de presencia...* 214). La memoria de esta particular narradora parece parpadear, el pasado no aparece o lo hace momentáneamente

y no dura, está contenido. Intenta detenerlo, fijarlo de algún modo mientras realiza alguna labor física utilizando las manos, que le permita concentrarse en algo fuera de sí misma y el dolor que le produce la no llegada de su amiga. Es así, como logra salirse del cuarto, de la espera frustrada, de sus propios fantasmas y realizar una “labor de manos”, como dice Margo Glantz, que si bien es la escritura, podría ser otra. “Su primer recuerdo de infancia es de una comida semejante pero menos violenta. Lo repasa una vez más, mientras se prepara un té [...] La llamaban a almorzar y en ese momento –como ahora- se partía su día en dos: nada recuerda de lo que hacía por la tarde. [...] Alguien, quizás su madre, intenta hacerla comer, la imagen se le borra” (Molloy 122). El silencio ronda a la narradora, apenas puede con la carga del pasado y se mueve entre dejarlo, abrirlo, quizás asirlo, para de inmediato darle el portazo. La narradora no admite el dolor, el silencio rodea su escritura y no la deja salir y encontrarse a medio camino. “(...) contamos nuestra historia desde una óptica personal que la acerca a la ficción. En este sentido, toda novela es autobiográfica porque la escritura autobiográfica deforma los datos reales” (Kohan 25). Los recuerdos de esta narradora apenas surgen a la superficie y ya son abatidos. Parecen globos que se inflan por la imagen evocada para luego ser despedazados de inmediato. Es la novela del no decir, se mueve apenas entre intuiciones.

Y al final escribir

La escritura en Molloy es un acto de resistencia, pero que nunca se acaba por fijar. La escritura le permite estirar el tiempo, hacerlo pasar mientras toma alguna decisión, mientras se hace a la idea de salir de ahí, de retirarse de la habitación. Porque la necesidad es escribir y el único reloj contra el que corre es el interno, el propio que la va marcando. Como dice Helene Cixous: “¡Escribe!” Aunque yo no era más que un flaco ratón anónimo, conocía sin duda la terrorífica sacudida que galvaniza al profeta, despertado en plena vida por una orden de arriba. Por algo nos obligan a cruzar los océanos” (*La llegada* 21). Y la narradora obedece, escribiendo como tabla de salvación, contra el propio sentimiento que la apura. Incluso cuando deja de hacerlo para comprar víveres y se sobrepasa de tiempo, entra en una etapa de zozobra. En realidad, el abismo no es el mundo exterior, sino el propio que peligra en abrirse y caer a borbotones si no lo detiene con la escritura. La escritura le permite mantenerse a raya.

Lorenzano explica que para la narradora de Molloy la escritura es como las capas de la cebolla que van revelando una a una el mundo interior. “Como en los despellejamientos que con tanta frecuencia aparecen en sus sueños, la narradora se irá quitando –a veces con violencia, siempre dolorosamente- las capas que la cubren, a la vez, las hojas escritas le darán forma como si fueran (son) su piel” (Lorenzano 95). La narradora se abre, se daña, se lastima a sí

misma en una imagen tan grotesca como conmovedora, que provoca tristeza y desesperación. ¿Cuál es ese dolor que le causa tanto daño? “Dominated by overpowering forces, including a variety of brutal techniques and extreme emphasis on visualization, the body fragments, abdicated responsibility for itself –in a word, disappropriates itself” (Lefebvre 166)⁴. La narradora, sin nombre, es decir, sin identidad, se hiere porque su cuerpo no le pertenece, como explica Lefebvre, se lo ha desappropriado, como si pudiera desprenderse de él. La pérdida y la decepción le han robado la esperanza de recuperarlo, ni siquiera tiene espejo para verlo. No es ella, el cuerpo es ajeno. “Cuerpo: lo aprendió de su hermana, en ese ható que era su hermana. El cuerpo –su cuerpo- es de otro. Desconocimiento del cuerpo, contacto con el cuerpo, placer o violencia, el cuerpo es de otro” (Molloy 33). Los prejuicios sociales, la falta de solidaridad familiar que se percibe, la decepción amorosa tanto de Renata como de Vera la han dejado en este desamparo absoluto. “Se mira las manos: comprueba la verdad del lugar común al ver los dedos despellejados, mordidos hasta la sangre” (Molloy 14). Al verse como otro es fácil lastimarse. No es ella, y de hecho no parece existir, ni surgir, ni siquiera de la escritura que va hilando. No hay nada salvo la escritura, pero no escribe con esperanza, ni para sobrevivir, ni siquiera para tener un legado, sino sólo para pasar de un día a otro.

Hacia el final de la novela, la narradora por fin se va del cuarto, al parecer debe regresar a algún sitio, aunque no está muy segura de sus deseos, y más bien actúa por inercia. Recoge sus cosas para marcharse sin más remedio, ahora sí que ya no escribirá, por lo menos en lo que se va de ahí. “Desgarra papeles anotados, cartas: lo escrito viaja tan mal” (Molloy 187). Pero no lo ha roto todo. No puede. Necesita sus escritos y esa historia no ocurrida. “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 una cita. Está sola: tiene mucho miedo” (Molloy 190). A pesar del miedo abraza sus hojas, las sujeta con fuerza, son suyas, nadie puede quitárselas. Lo único que puede librarla del miedo es la escritura. No hubo proyecto, ni acto heroico, ni herencia alguna, sólo escribir y aferrarse a la silla, a la pluma, a la habitación, a la palabra. Eso es todo y ante la pérdida: abrazar lo que queda, en palabras de Cixous “donde eres trama despedazada” (63).

Por último, en *Escritura y secreto*, Luisa Valenzuela afirma que en realidad no hay literatura sin secreto. El texto se anda entre los entresijos del mundo personal, entre los cajones cerrados y los baúles con llave. Valenzuela señala que son las mujeres siempre quienes más celan el secreto porque son ellas las que habitan el mundo de lo privado de forma tradicional. “El Secreto con mayúscula se encuentra del otro lado de la frontera del lenguaje” (Valenzuela 69). Así, la narradora de Molloy se impone el silencio, y al hacerlo, echa el cerrojo a su vida que sólo de forma muy breve se podrá intuir.

NOTAS

1 Este cronotopo, formulado por Bajtín, es entendido como una condensación de elementos temporales y espaciales que se intensifican para crear una metáfora y que son reconocibles en distintas literaturas a través del tiempo. En este caso, por una tradición que se remonta hasta los griegos con Penélope en *La Odisea* o bien, los textos medievales con las *chansons d'aube*.

2 “La verdadera imagen del pasado es fugaz. El pasado sólo puede asirse como imagen que centellea en el último instante en que puede ser reconocida, y luego desaparece para siempre. [...] Toda imagen del pasado no reconocida por el presente como algo que le incumbe corre el riesgo de desaparecer irremediamente” (Benjamin, 255).

3 El término en inglés parece tener no sólo la connotación de huella o vestigio como en español o francés, sino también la de impresión como algo que se imprime en papel y queda como prueba o testimonio.

4 “Dominado por fuerzas avasalladoras, incluyendo una variedad de técnicas brutales y un extremo énfasis en la visualización, el cuerpo se fragmenta, abdica su responsabilidad, en una palabra: se despropia” (Lefebvre 166).

OBRAS CITADAS

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: F.C.E., 2002.

Aristizabal Montes, Patricia. *La figura simbólica de Sheherezade en la literatura femenina latinoamericana contemporánea*. Montreal, Canadá: Université de Montréal, 2009. ProQuest. Sat. 20 Nov. 2010.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Editorial Taurus, 1989.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York : Schocken Books, 1985.

Bergson, Henri. “Materia y memoria” En *Obras completas. Traducción de José Antonio Miguez*. México: Aguilar, 1959.

Cabanillas Núñez, Carlos M. “El tópico del alba y la invectiva contra aurora.” *Revista de Estudios extremeños*. ISSN 0210-2854, Vol. 59, No. 2, 2003.

Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

Cixous, Helene. *La llegada a la escritura*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Glantz, Margo. *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de Literatura colonial de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*. México: UNAM, 1992.

Gregory, Elizabeth. "Unravelling Penelope: The Construction of the Faithful Wife in Homer's Heroines". *Helios*. (Vol 23. No. 1), 1996.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale Nota Bene, 2000.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. U.S.A.: Blackwell Publishing, 1991.

Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2001.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia*. Trad. José Esteban Calderón. México: El Colegio de México / F.C.E., 1996.

---. *En breve cárcel*. México: Alfaguara, 2005.

Ricoeur, Paul. *La memoria, el tiempo, el olvido*. Trad. Agustín Neira. México: F.C.E., 2010.

---. *Tiempo y narración II*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995.

---. *Tiempo y narración III*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1996.

---. *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2006.

Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. México: Cátedra Alfonso Reyes del ITESM y F.C.E., 2003.