EN BUSCA DE LA UNIDAD PERDIDA : UNA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN *EN BREVE CÁRCEL*, DESDE LA TÉCNICA DE MICROLECTURA Y LAS ESCRITURAS DEL YO

VANESA ARTASÁNCHEZ[1]

> Ahí mismo me dio un ataque de furia, como si me robaran algo, y le contesté que no, quería decirle que el personaje era yo y no Pizarnik, pero me pareció una respuesta críticamente mezquina y recurrí, algo molesta, a la perífrasis. Le dije, pedantemente, que se trataba de 'material autobiográfico mío'.
> Sylvia Molloy

INTRODUCCIÓN

La literatura de la diversidad, la entiende este grupo de trabajo, como «… toda aquella producción escrita con intención y decodificación literarias, que aborda temáticamente cuestiones de género homoeróticas, y que presenta estructuras sintácticas, morfológicas usadas en forma particular y vinculadas con lo semánticamente diverso.»

Tomando en cuenta lo anterior, este trabajo parte de notar en *la literatura de la diversidad* cierta preferencia (no exclusividad) por formas literarias muchas veces cuestionadas como tales y con gran carga de elementos referenciales y autorreferenciales, me refiero a: diarios, memorias, autobiografías o autobiografías noveladas; a modo de ejemplo podemos pensar en *Memorias de Mamá Blanca* y *Diario de una señorita que se fastidia*, de Teresa de la Parra, *Al faro* y *Orlando* de Virginia Woolf , *En busca del tiempo perdido* de Proust, los cómics *Fun home. Una familia tragicómica* y *¿Eres mi madre?* de Alison Bechdel y quizá más conocida por su adaptación al cine el cómic *Blue is the warmest color* de Julie Maroh, donde aparecen las formas mencionadas o bien cuentan con elementos que hacen referencia a los autores empíricos.

OBJETO DE ESTUDIO Y MARCO TEÓRICO

En la novela *En breve cárcel* de Sylvia Molloy, lo referencial está presente desde la forma como desde el contenido y a esto debemos sumar que la autobiografía ha sido uno de los temas que Molloy ha abordado desde su condición de investigadora.

La pregunta que surge, es por qué la recurrencia hacia estas formas de escritura; una posible respuesta, sería que estas formas son las que permiten más claramente el estudio o abordaje del *yo*;

[1]Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República.

la segunda pregunta sería por qué esta necesidad de poner al *yo* textual y/o elementos que hacen referencia al autor empírico en primer plano y mi respuesta provisoria es que antes o al mismo tiempo que se desea abordar la temática homoerótica es necesario saber desde dónde se la aborda, de ahí la relevancia del *yo* que enuncia.

Éstas son las preguntas que tratará de abordar el trabajo, para ello pareció apropiado recurrir a la técnica de microlectura que propone Nathalie Kremer y a los trabajos sobre autobiografía de la propia Molloy como también los de Georges Gusdorf, Paul de Man y Philippe Lejeune.

LAS ESCRITURAS DEL *YO* Y *EN BREVE CÁRCEL*

Algunos aportes de Gusdorf

Georges Gusdorf en su ensayo *Condiciones y límites de la autobiografía* (1948) señala varios puntos que me parece relevante tener presentes: a) la autobiografía como forma de permanecer más allá de la muerte, b) el ejercicio de desdoblamiento que hace el autor para contemplarse y poder dar forma a su imagen en relación con el mundo y c) el placer de ser contemplado por aquellos que leerán la autobiografía. Estos tres puntos aparecen articulados de la siguiente manera:

> Al contar mi vida, yo me manifiesto *más allá de la muerte*, a fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer. El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en *relación con su entorno*, una existencia independiente; *se contempla en su ser y le place ser contemplado*, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irreemplazable. (10) [La cursiva es mía]

d) También señala el desplazamiento del interés desde la historia pública hacia la historia privada; e) la influencia del Cristianismo que trajo consigo la práctica de la confesión y esto supone un examen de conciencia cada vez más sistemático, es decir una práctica del desdoblamiento para poder autoexaminarse y por último f) el carácter reconstitutivo, que hace que «…el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo» (12).

La postura de Philippe Lejeune

Lejeune parte en *El pacto autobiográfico* (1973) de una postura de tipo taxonómica donde intenta demarcar qué es una autobiografía de lo que él llama *géneros de la literatura íntima* y establece la siguiente definición que en posteriores trabajos revisará: «Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.» Para que exista autobiografía debe darse como condición la identidad entre autor, narrador y personaje condición que no se cumple - y Lejune realiza la enumeración- en la biografía, las memorias, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario

íntimo y el autorretrato. Lo interesante es que también define qué es la novela autobiográfica, debido a que de todas aquellas formas que pueblan los *géneros de la literatura íntima* la novela autobiográfica es aquella que puede confundirse más fácilmente.

> … «novela autobiográfica»: llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. Definida de esa manera, la novela autobiográfica engloba tanto las narraciones personales (en las que hay identidad del narrador y del personaje) como las narraciones «impersonales» (personajes designados en tercera persona); se define por su contenido. A diferencia de la autobiografía, implica *gradaciones*. El «parecido» supuesto por el lector puede ir desde un vago «aire de familia» entre personaje y el autor hasta la casi-transparencia que lleva a concluir que se trata del autor «clavado». (63)

En otro de sus trabajos *La autobiografía en tercera persona*, Lejune define lo que llamará *espacio autobiográfico* y es aquel que se establece entre la novela y la autobiografía, donde dice que la narración de la novela mantendrá su interés como fantasma y lo revelador estará no en el plano de lo enunciado, dado que no existe pacto autobiográfico sino en la enunciación, en tanto esté a cargo de un sujeto con intención autobiográfica. Al concebir el espacio autobiográfico ingresa en su postulación la importancia del rol que juega el lector que podrá ver y graduar esos parecidos. En 1986, publica *El pacto autobiográfico (bis)* donde considerando el estilo de escritura reconoce que «*…los usos cambian, y el relato autobiográfico, en el sentido estricto de la palabra, tiende a asimilar progresivamente las técnicas que están presentes en el campo de la ficción.» (137)* este es otro elemento que complejiza las delimitaciones, haciendo más difícil la demarcación.

Por último, en *Autobiografía, novela y nombre propio* de 1986, se centra en las distintas posibilidades del nombre, y establece una pragmática del nombre real estableciendo que:

-El nombre real: refiere a una persona real, por ejemplo «Yo, Rousseau»

-El nombre imaginario: no refiere a una persona real.

-El nombre sustituido: es un nombre inventado, pero del cual *sé* o *supongo* designa a una persona real con otro nombre. Un ejemplo es el personaje Arturo Belano en la escritura de Roberto Bolaño.

-El nombre ausente.

Del nombre ausente señala que puede crear cierta molestia en el lector y que este necesita completar el vacío y resuelve esta situación o bien asignándole el nombre del autor o llamándolo narrador o héroe, es decir que necesitamos como lectores poder nombrarlo.

Este último punto es relevante tenerlo presente dado que en *En breve cárcel* no conocemos el nombre de la voz narrativa que narra desde la tercera persona, ni el de la protagonista y esa

necesidad de llenar el vacío nos tienta a asociar primero la voz narrativa con la protagonista, dado el manejo hecho de la omnisciencia y segundo la protagonista con la autora. En término de Lejeune estaríamos frente a una *novela autobiográfica impersonal* inscripta por el hallazgo de *parecidos* durante la lectura en el *espacio autobiográfico*.

La postura de Paul de Man

En *La autobiografía como desfiguración, De Man,* parte de una concepción distinta y lo primero que establece es la problemática que surge al asignar la categoría de género, categoría histórica y estética, a la autobiografía y que de aquí surja su marginalidad respecto de la tragedia o la poesía; entiende a la autobiografía como:

> … una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. (114).

Entonces la autobiografía es pensable como modo de lectura y cualquier página inteligible de la que un escritor se considere su autor y se lea como tal es autobiográfica. Con De Man se abre la problematicidad de a qué consideramos autobiográfico ya que deja de ser necesario el *pacto autobiográfico;* su trabajo si bien cuestiona la posición de Lejune daría un paso más en reconocer el rol del receptor en tanto las lecturas que pueda hacer del relato, al mismo tiempo señala otras dificultades que se centran en la relación entre lo referencial y la ficción; De Man se pregunta hasta qué punto lo referencial determina a la figura o si el proceso es inverso «…¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere cierto grado de productividad referencial? (113)

En breve cárcel

En breve cárcel de Sylvia Molloy se publica en 1981, en España a través de Seix Barral en la colección Nueva narrativa hispánica, sin ningún rótulo en su portada que indique *autobiografía* o *novela autobiográfica*. Es presentada como novela, la primera obra de ficción de Molloy.

Un sujeto que no quiere decir yo: Molloy no dice es mi autobiografía, además la novela está narrada en tercera persona y el personaje, en una puesta en abismo, narra una historia que se superpone con su historia a la que tampoco llama autobiografía; la consigna parece ser la distancia.

> *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***.** Pero este texto, con sus venganzas, con sus recuerdos, con los personajes que ya han surgido con las circunstancias que les pertenecen, ya está demasiado lastrado.

> *Autobiografías: qué placer seguir a un yo*, atender a sus mínimos meandros, detenerse en el pequeño detalle que , una y otra vez, lo constituye. (…) 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 han tocado a otros. (68) [La cursiva es mía]

Si nos atenemos al plano textual podremos reconocer varios de los puntos señalados por Gusdorf: a) el desdoblamiento del personaje en novelista y el desdoblamiento al reflexionar sobre las relaciones en su vida, b) el carácter reconstructivo al ordenar e hilvanar los sucesos de la biografía lo que daría unidad al sujeto, un sujeto que se presenta fragmentado tanto a la hora de contemplar una imagen física de sí como de su memoria ya que sus recuerdos no siguen una cronología lineal, del tipo infancia, adolescencia, madurez, sin embargo, logrará reconstruir la unidad en la *articulación* de los fragmentos, es decir en el relato y c) la autocontemplación no solo se manifiesta en el desdoblamiento necesario para narrarse sino que también aparecerá bajo el motivo de la mirada.

Diez años después de la publicación de *En breve cárcel*, Molloy publica *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica,* en donde aborda la problemática de éste tipo de escritura en un contexto particular que es Hispanoamérica durante y después de la colonia. Este trabajo, si bien posterior a la novela, parece arrojar luz sobre la misma en cuanto a la concepción de este tipo de escritura:

> La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas. (…) La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. (15-16)

La clave está en la narración y en la *articulación* de los sucesos que constituyen esa vida, mediante la selección, el orden y su vinculación se construye la imagen especular del sujeto.

También dirá que el autobiógrafo es:

> …un escritor extremadamente precavido, consciente de su vulnerabilidad y de un posible rechazo por parte del lector. La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aún, perdonada. *Que me perdonen la vida*: más de un autobiógrafo hispanoamericano haría suya la frase con que Victoria Ocampo cifra su actitud ante el lector. La expresión ha de leerse en su doble sentido. Literalmente, que se perdone al autobiógrafo, que se lea su vida con simpatía. Pero también, de modo más drástico, que se lo perdone como se perdona a un condenado, que se posponga su ejecución.» [pág 17]

Quizá para contar «material autobiográfico", en su primera novela, Molloy tomó la precaución de conjugar diversas estrategias narrativas y retóricas como el recurrir a la forma autobiográfica que solicita la empatía del lector, la puesta en abismo para al mismo tiempo poner distancia y la intertextualidad, ya sea desde los epígrafes o reescribiendo una escena de *La educación sentimental*, donde -comentará en un congreso- sustituyó al personaje de Flaubert por «…la mujer que más me ha hecho sufrir en la vida"; es decir que a ese núcleo conformado por «material autobiográfico» lo trabajó como material en el sentido más literal de la palabra, es decir lo manipuló y modificó rodeándolo de ficción, de técnica y lo inscribió en la tradición literaria: Quevedo, Woolf y Flaubert. Parecería, y esto es para investigarlo con más seriedad, que la elección de una forma de escritura que solicita la simpatía del lector pero que a la vez marca distancia – mediante el uso de la tercera persona, la puesta en abismo, la ausencia de nombres- no responde solo a la presencia del homoerotismo que se manifiesta desde las primeras páginas sino a encubrir ese núcleo del que habría surgido la novela, es decir, el «material autobiográfico», para esto es importante tener presente el contexto: mujer, argentina, nacida en 1938, de clase media, con formación y producción académica, había publicado en 1979 *Las letras de Borges*, escribe esta, su primera novela que gira en torno a un triángulo lésbico. De hecho la publicación es en España ya que en Argentina las editoriales no la aceptan, son además los años de la dictadura.

UNA RECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE, DESDE LA TÉCNICA DE MICROLECTURA.

La Microlectura propone, a grandes rasgos, la lectura detenida del texto y la contemplación del mismo como un cuadro, es decir en su sentido estático y plástico y no en su sentido lineal para así extraer de cada uno de esos cuadros/fragmentos de texto toda su riqueza. Es en definitiva una apropiación subjetiva -como toda lectura- por parte de cada lector que permite construir nuevas interpretaciones. Dado que la concentración a fondo en distintos fragmentos les da a los mismos un nuevo grosor que permite establecer entre ellos y fuera de ellos puntos de contacto que arrojan luz sobre la obra, cada cuadro se convierte casi en una epifanía que iluminan toda la obra.

En el caso de *En breve cárcel*, mi mirada se detuvo en principio en aquellos pasajes que hacían referencia a la infancia del personaje, para poco a poco encontrar algunas repeticiones o patrones que parecen atravesar la novela y que se centran en la mirada; una mirada que es fragmentaria, que raras veces registra una imagen completa; esta mirada fragmentaria y selectiva se posa en: los recuerdos de la infancia que trata de articular con su presente y en el/los cuerpo/s que también aparecen descriptos o referidos generalmente a través de sus partes. Es la mirada de ese sujeto que inicia un viaje introspectivo y que se va rearmando en cada visión.

El otro motivo será la recomposición, aquello que logre dar unidad a los fragmentos, por momentos será la escritura, por momentos la piel, los rituales y en otros momentos la unidad parecerá un imposible.

La novela queda sostenida por la tensión que se establece entre estos dos polos: fragmentación y recomposición y se materializarán a través del uso de la enumeración y la preterición.

Ya Claudia Pérez, en su trabajo *El sesgo ajeno: «el maligno arañazo de amor» entre la imposibilidad de apaciguar el mundo de la Madre y la carencia de ritual en lo simbólico. Una lectura de «En breve cárcel», de Sylvia Molloy* (2002) indica el lugar de la fisura, el espacio intermedio y su relevancia en la novela y señala en su trabajo la imposibilidad de la unidad, dado que la identidad se procesa en el tiempo y es atravesada en distintos niveles que sabotean la idea de unidad, si bien comparto esta observación creo que la unidad se dará en la construcción del relato que haga la protagonista:

> La identidad presupone unicidad y permanencia. Ser y mantenerse en el tiempo. Está construida, puede ser deconstruida y recontruida. El personaje de esta novela hace un aprendizaje, purga y resurge, no esplendente, pero vuelve a salir con su carga semiprocesada de pasado: «quién, por fin rompe. Lentamente se ha decidido a levantar este cuarto» (EBC:154). Su identidad está atravesada en planos que socavan posibles unicidades, aunque la voluntad sea encontrarlas (11-12).

Brevemente señalaremos el punto de partida de la novela: una mujer aguarda en una habitación el encuentro con otra mujer con quien mantuvo una relación amorosa tiempo atrás. Sin embargo la simplicidad es aparente porque en esa habitación ella fue seducida por Vera, mujer con quien tuvo una relación compleja y que la abandonó por otra mujer llamada Renata a quien también luego abandona y que será seducida por la protagonista. A quien espera el personaje es a Renata y durante la espera escribe una novela que se superpone con su historia. La acción transcurre casi en su totalidad en la habitación, el personaje se autoimpone la reflexión sobre su relaciones que por su triangularidad (Vera-protagonista; Vera-Renata; protagonista-Renata) podríamos llamar endogámicas obligando a la voz narrativa a insistir en el relato de los pensamientos y recuerdos del personaje y obligando al lector a seguirlos, casi sin posibilidad de desviar la atención a otros motivos.

La mirada

La mirada es un motivo omnipresente en la novela, se manifiesta en los epígrafes donde está asociada a la idea de encierro y de prisión, ya sea en el retrato -en los versos de Quevedo[2]- que no

[2] En breve cárcel traigo aprisionado,/con toda su familia de oro ardiente,/el cerco de la luz resplandeciente,/y grande imperio del amor cerrado. «Retrato de Lisi que traía en una sortija»

es otra cosa que la representación del rostro que alguien vio y capturó y que queda doblemente capturado dado que está en una sortija y luego, más claramente, en las palabras de Virginia Woolf[3] que manifiestan el placer de ver sin ser visto y el conocimiento del peligro de ser visto: quedar apresado por el otro.

> 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**.** *Ya sabe que son restos, añicos ante los que se siente sorda, ciega , sin memoria*: sin embargo se está diciendo que hubo una *visión*, una cara que ya no encuentra. Encerrada en este cuarto todo parece más fácil porque *recompone***.** Querría escribir para saber qué hay más allá de estas cuatro paredes; o para saber qué hay dentro de estas cuatro paredes que elige, como recinto, para escribir. (13) [La cursiva es mía]

Podría decirse que la voz narrativa en tercera persona, omnisciente se acerca al personaje tanto como para volver permeable el límite entre la narración y lo narrado; el personaje desdoblado, se lanza conscientemente a la búsqueda de la memoria perdida, muchas de estas claves estarán en los fragmentos de sus recuerdos infantiles que se irán intercalando con su presente, existe un fluir de la memoria y del pensamiento hacia la introspección y ya están en pugna los dos polos: los fragmentos, los añicos que trata de recomponer a través de la mirada hacia el pasado y la escritura que dará cuenta de este viaje.

> 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. *Así es su vida y así fue su infancia: nada mágica tampoco atroz, un mero lugar provisorio***.** Ni proyectada hacia un futuro de adultos, ni aferrada a la nostalgia de un paraíso, *ve su infancia poblada de disfraces- el que arma con ropa de su padre, grotesco y divertido- y de largas contemplaciones, disfrazada o no, entre espejos enfrentados. Manía de desdoblamiento y de orden, según series interminables.* (…) *No olvida ese rito como tampoco olvida los espejos enfrentados*: … (14) [La cursiva es mía]

Las claves de su vida parecen estar en la infancia, etapa descripta como lugar provisorio, llena de rituales, de disfraces, desdoblamiento y espejos, todo parece dificultar la captación del sujeto, Gusdorf en un pasaje de su trabajo dice «…La autobiografía [] exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo.» (12) esto, tomar distancia e intentar la reconstrucción es lo que hace el personaje durante toda la novela.

La obsesión por la mirada es explícita, así como es consciente de la miradas de los otros, es también quien hace uso de la mirada cuando espía a Renata mirándose en los espejos, pero sobre todo se

[3] Sola, sin que me vean; viendo yo todo tan quieto, allá abajo, tan hermoso. Nadie mira, a nadie le importa. Los ojos de los otros son nuestras prisiones; sus pensamientos, nuestras jaulas. «Una novela no escrita».

mira a sí misma, tanto en los espejos como en los sueños. La acción transcurre básicamente en un solo espacio pero la mirada no se limita a él sino que a través de la mirada retrospectiva a la infancia, a los sueños, a los momentos vividos con Vera y Renata se ingresa a otro espacio que es el introspectivo. El análisis consciente y permanente de sí, da cuenta sobre todo de la fisura, de lo provisorio de sus certezas, de sus relaciones.

> 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, hace cinco años; cuando regresó hace poco a este cuarto sin quererlo y empezó a rehacer su vida, con la urgencia del recuerdo. Por otro lado, intenta *armar* otro itinerario alrededor de Renata, la mujer que no ha venido, la mujer que logró desprender de Vera. Por fin -y de manera oscura- tiñe esos dos lados con una infancia que evitaba, de la que creía que *no hablaría y de la que evidentemente quiere hablar.* Poco queda para mí, se dice, ante el abarrotamiento de este camino trazado. No ve claramente el nexo entre Vera, Renata y su infancia, no cree, en el fondo, que ese nexo exista. (23-24) [La cursiva es mía]

Sin embargo ese nexo existe, las mujeres de su pasado adulto están tan presentes como las mujeres de su infancia: su hermana y su tía; pero antes quisiera llamar la atención sobre las expresiones *desgarramiento inquisidor* y *clave y orden* el personaje se somete a esta tarea, se obliga a *desmontar* y a *armar itinerarios*. Vuelve al cuarto como vuelve a la infancia, como vuelve a sus sueños, buscando lo que permita reconstruir la historia y en ella a sí misma para superar la fragmentación. La asociación de Renata con su infancia que al mismo tiempo niega, la misma Renata que fue espiada por ella en espejos como en su infancia espiaba a su hermana, esa mujer que logró separar de Vera, como venganza o castigo hacia Vera que la había humillado, iniciando un triángulo donde los objetos de deseo son siempre las otras mujeres y no ella, es directa porque Renata le permite revivir rituales de la infancia, como el espiar mediante los espejos. En la medida que se encuentran los puntos de conexión entre infancia y presente es que se puede dar cuenta de la vida de ese *yo* y se puede rearmar la unidad «…el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino» (Gusdorf 12).

> Sabe otra cosa: que no escribe para conocerse, que no escribe para permanecer, que no escribe para hacerse daño. (24)

La voluntad parece ser traicionada por la acción: no quería hablar de la infancia y lo hace, no cree que exista un vínculo Vera-Renata-infancia pero inevitablemente aparecen una y otra vez, dice escribir para no conocerse pero bucea cada vez más en ella misma. La preterición es una de las figuras que se reitera en esta novela.

La mirada, el espectáculo la conciencia de identificar y jugar roles, ya sea como personaje o como espectador se manifiesta en el recuerdo de su acercamiento a Renata «*Ella observaba el*

espectáculo -Vera que dejaba a Renta, Renata que sufría como había sufrido antes ella por Vera- como si fuera una interminable ceremonia abierta a la que cada participante aportaba textos de su elección.»(26) [La cursiva es mía] se reconoce en Renata, en el rol de abandonada por Vera y ahora vuelve , mediante el recuerdo, a contemplar el espectáculo en que se reconoce y reconoce a las otras como participantes de una ceremonia, de un ritual. Hay una doble distancia, la que adoptó en el momento que le permitió contemplar el abandono de Renata como un espectáculo y la distancia que le proporciona el recuerdo, reelaborando la experiencia.

> Querría permanecer. Por eso se aplica en la fabricación de *los pedazos que deberían componer un solo rostro, en el peor de los casos, una sola máscara. Unir* esos pedazos, *tejerlos* aunque sea por un momento; la alternativa -la fachada que se derrumba, los ojos impotentes- es la locura. (29) [La cursiva es mía]

Había dicho que no escribe para permanecer pero quiere permanecer, se reconstruye y es justamente a través del tejido del texto que compone y este es su tabla de salvación de lo contrario, la alternativa única que vislumbra es la locura. El personaje parece estar describiendo el proceso en el que intenta consolidar su identidad, proceso que necesita elaborar porque ha quedado suspendido en autorreconocimientos especulares se reconoce a partir de su hermana, de su tía, de los espejos y de Renata al reconocerse en el rol de seducida y abandonada por Vera.

Se sabía mirada cuando jugaba con su hermana y durante los baños conjuntos se miraba en ella como si fuera un espejo, es a través del cuerpo de su hermana que toma consciencia de la desnudez y a la vez al hablar de sí misma siempre se ve, se recuerda con una máscara o disfraz.

> 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, apenas reconoce la diferencia entre una y otra.* Se veía de chica con una enorme cabeza, monstruosa, y poco más; al mismo tiempo la perseguía la idea - pero eso fue algo más tarde- de que no sabía pensar. No recuerda su cuerpo de entonces, sí lo que *espiaba* en el cuerpo de su hermana, no recuerda tampoco el dolor físico; ni el placer, hasta mucho después. (31) [La cursiva es mía]

En este fragmento parecen condensarse sus miedos y la relación con su cuerpo, rastreando su relación con el mismo en la infancia y dejando ver el rastro que persiste en su presente: la escisión con su cuerpo, sus temores a la deformidad, a la incapacidad de pensar vinculadas a la locura que también se manifiesta en la presencia de un tío y sobre todo su relación con el placer y el dolor físico.

La relación con su cuerpo, al que castiga o deja castigar no solo pasa por la escisión y la violencia física, sino y parece más dura, la violencia de la mirada que constata el paso del tiempo y la

cercanía de la muerte. Nuevamente al hablar de su cuerpo se remite a la enumeración de sus partes, su *yo* siempre es fragmentario: ojeras, manos, dedos, piernas y uñas.

> *A su cuerpo lo violenta, a solas, con la mirada*. Cada mañana se mira *la piel*, ve la decadencia, el desgaste. No se detiene demasiado en *las ojeras* - cuya existencia comprueba en detalle cada vez que deja esta mesa en la que escribe, cada vez que va al baño y se mira en el espejo- sí en la muerte que comprueba cada día en *sus manos*, en *las arrugas* que la noche fabrica a lo largo de *sus dedos, de sus piernas,* en el empecinamiento de *las uñas* que casi ve crecer, temiblemente córneas. (34) [La cursiva es mía]

La voz

> Algo, la voz ronca de su tía, la voz cascada de Renata, su propia voz cuando escribe, algo, *una piel de voces, para entonar los fragmentos.* (34) [La cursiva es mía]

El vínculo entre las mujeres de su infancia y las de su madurez, la piel de voces (como el texto que escribe) como el tejido que une los fragmentos es lo que da forma a esos itinerarios en torno a ella, a Renata y Vera. El devenir de esa consciencia es lo que da forma y obliga a los lectores a reconstruir, a asociar los fragmentos.

> *Con una voz, con su propia voz rota, habrá de unir fragmentos si quiere vivir.* Agregará a la infancia que evita y a la que vuelve los cinturonazos a Clara, las llagas de sus nalgas en el espejo, la presencia de sus muertos -esas entonaciones que como las pieles , no tiene que olvidar-, los restos de Vera que permanecen con fuerza en este cuarto, la reclamada presencia de Renata que no viene. (37) [La cursiva es mía]

Así como la mirada, la voz también atraviesa esta novela: la voz narrativa y la voz de la protagonista que cuenta y une los fragmentos para contarse la historia, la voz ronca de la tía Sara y la voz cascada de Renata, la voz de la tía y la de Vera que cuentan. «Hay algo en común, se dice medio amodorrada, entre la voz de Sara y la de Vera: las dos contaban.(38)» Surge el vínculo que le negaba a las mujeres de su presente con su infancia.

La unidad

La protagonista aprenderá la técnica de seducción de Vera y la aplicará con Renata, esta técnica se vale de la voz, el contar relatos que atraigan a su oyente o que apelen a su empatía, lo que llamará «la seducción del desamparo», paradójicamente se descubrirá emulando con éxito a Vera, a quien quería olvidar.

> En esa noche hay un momento dilatado, hacia el amanecer, cuando la conversación empieza a decaer y *sólo quedan miradas, gestos*, y una cama pequeña en la que no podrán darse la espalda. *Nunca tocó una piel, la piel del otro, como esa noche. Nunca se sintió, hasta tal punto, entera y ella misma cuando se vio agotada junto a Renata*, ya dormida, mientras entraba de pleno la luz del día. (55) [La cursiva es mía]

Se sintió entera no una suma de fragmentos, en este momento es que parecen confluir todos los motivos y lograr la unidad: la palabra en la conversación que se apaga, las miradas que ganan terreno, los gestos que repiten un ritual y la piel que todo lo une y la consciencia que da cuenta de ello «…ella misma se vio agotada…» si bien inmediatamente aparece la distancia, el salirse de sí para verse y contemplarse agotada por un momento logró sentirse «…entera y ella misma…»

Existe una gran complejidad en la creación del personaje dado por el juego de voces - la protagonista es escritora y escribe y se narra a sí misma- porque juega con la autobiografía, sigue su propio yo, manifiesta que seguir los meandros de un yo es placentero, pero el yo que presenta es uno que para seguirlo hay que armarlo, reconstruirlo en su viaje introspectivo.

Esta novela transcurre prácticamente en un solo espacio, centrándose en un personaje femenino que está encerrado en un triángulo amoroso disuelto, se obliga así al lector a mantener la atención del mismo modo que el personaje se impone escribirse, la evasión o huida es a la infancia, a los sueños, a los vínculos que se tejen entre las mujeres de su vida.

El lector supone entonces que será él quien espíe a este *yo*, sin embargo este *yo* que ni siquiera aparece bajo la forma de una primera persona del singular nos hace mirar aquello que selecciona: lo que mira en los espejos, sus disfraces y máscaras, su apropiación de las estrategias de seducción de Vera para con Renata, su nuevo disfraz cuando las pone en práctica. El personaje logra sentirse una, sentirse entera junto a Renata, logra unir las piezas mediante la escritura, pero el lector acaso logra unir las piezas que den una imagen cabal del personaje. Sospecho que el personaje no puede quedar apresado en un retrato que quepa en una sortija, sin embargo la unidad se da en la clausura del relato porque finalmente ha logrado reconstruir sus itinerarios y dejar atrás las paredes de su apartamento.

CONCLUSIÓN PROVISORIA

> *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***.** Pero este texto, con sus venganzas, con sus recuerdos, con los personajes que ya han surgido con las circunstancias que les pertenecen, ya está demasiado lastrado. *Autobiografías: qué placer seguir a un yo***,** (…) 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 han tocado a otros. (68) [La cursiva es mía]

Molloy ha investigado sobre la autobiografía, en su libro *Acto de presencia,* realiza importantes observaciones acerca de las características de las autobiografías, llama la atención sobre el poco espacio que se dedica a la infancia y aparece alguna escena infantil es en función de la figura que se

busca cristalizar; también señala junto con Paul De Man, que la prosopopeya es la figura que rige al género, que busca hacer hablar a aquello que no puede hacerlo «La prosopopeya, se ha dicho, es la figura que rige la autobiografía. Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual.» (11) y más adelante dice:

> Al no estar [los textos autobiográficos] limitados por una clasificación estricta, una validación ortodoxa ni una crítica repleta de clichés, son libres de manifestar sus a*mbigüedades, sus contradicciones* y la naturaleza híbrida de su estructura. Es precisamente allí, en esa indeterminación, donde el texto autobiográfico tiene más que decir sobre sí mismo; a condición, por supuesto, de que se lo atienda hasta el final, aceptando las condiciones un tanto incómodas que el mismo texto impone. Además, *desde la posición mal definida, marginal a la que ha sido relegado*, el texto autobiográfico hispanoamericano tiene mucho que decir sobre aquello que *no* es. Es un instrumento de incalculable valor para indagar otras formas, más visibles y sancionadas, de la literatura hispanoamericana. *Como todo lo que se ha visto reprimido, negado y olvidado, la autobiografía reaparece para inquietar e iluminar con luz nueva lo que ya está allí.* (12) [La cursiva es mía]

Tomando en cuenta las propias palabras de la autora, parece más que relevante la forma de esta novela, donde el personaje piensa en el placer que permite seguir los meandros de un yo, de un relato que muestra una imagen única. Sin embargo el personaje es una escritora que recurrirá a su infancia donde ve fragmentos que no obstante configuran rasgos de la mujer adulta que escribe y esta forma de narración, además, permite la exposición de las contradicciones y el resurgir de aquello que está oculto en la memoria y en los sueños.

Molloy indica que los textos autobiográficos han sido relegados a una posición marginal y al mismo tiempo por no estar limitados por una clasificación y poseer una naturaleza híbrida tienen la ventaja de ser libres de manifestar ambigüedades y contradicciones; ésta observación podría responder una de las preguntas que originaron éste trabajo, me refiero a la preferencia por lo que Lejune llama *géneros de la literatura íntima,* en ellos se podría encontrar la libertad de abordar la temática homoerótica como uno de los elementos que componen lo reprimido y negado.

En una entrevista, Sylvia Molloy dirá:

> Una vez se contactó conmigo una persona que estaba escribiendo una biografía de Alejandra Pizarnik, y me dijo que sabía que en algún momento yo había estado muy cerca de ella, o algo por el estilo. Esta persona había leído mi novela *En breve cárcel* y estaba convencida de que la protagonista estaba basada en Pizarnik», (…) «Ahí mismo me dio un ataque de furia, como si me robaran algo, y le contesté que no, quería decirle que el personaje era yo y no Pizarnik, pero me pareció una respuesta críticamente mezquina y recurrí, algo molesta, a la perífrasis.

> Le dije, pedantemente, que se trataba de 'material autobiográfico mío'. Y esa situación me llevó a preguntarme de quién es en realidad la vida de uno, el relato de vida de uno mismo.

Por lo tanto, en este caso considero que no es gratuito establecer la conexión entre el personaje de ficción y la autora, ya que además de las coincidencias o del «parecido» que pudiéramos encontrar durante la lectura, la identificación personaje-autora la establece Molloy, lo que era *espacio autobiográfico* parece insuficiente si creemos en la veracidad de las palabras de Molloy o también podríamos inscribir esta «confesión/reclamo» del material autobiográfico en el mismo nivel discursivo que la novela. En los posteriores trabajos de Molloy como *El común olvido* (2002), *Varia imaginación* (2003) *y Desarticulaciones* (2010) también encontraremos vínculos con su biografía, ya sea desde su condición de bilingüe, de extranjera, por las referencias a su trabajo, a las ciudades en las que ha vivido, etc. y a pesar de que estos trabajos no aparecen bajo los rótulos de autobiografía o memorias en entrevistas ella reconoce trabajar con «material autobiográfico» y las referencias son más explícitas, esto marca una diferencia entre el abordaje de lo autorreferencial velado por cierta distancia en su primera novela y sus últimos trabajos.

Tomando en cuenta lo anterior, dónde queda ubicada genéricamente esta obra: autobiografía o novela autobiográfica, su forma está en función de la escritura o de la lectura. Atendiendo al hecho que en posteriores reediciones de la novela y en sus últimos trabajos no ha recurrido al término «autobiografía» ni «novela autobiográfica», es decir que no adscribe ni al polo de lo referencial ni totalmente al de la ficción Molloy deja en manos del lector la elección de la estrategia de lectura. De todas formas la pregunta merece ser considerada porque esta afirmación «… el personaje era yo y no Pizarnik…» no es la misma afirmación de Flaubert diciendo «Madame Bovary soy yo", Molloy no parece afirmar *yo soy mi obra* sino *ésa es mi vida*. En el acto de decir *yo soy* se conjugan la vulnerabilidad y la autoafirmación al mismo tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

Gusdorf, Georges. «Condiciones y límites de la autobiografía.» *Anthropos Nº. 29* (1991).

Jara, Sandra. «Autobiografía: una retórica del pliegue en En breve cárcel de Sylvia Molloy.» *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben).* Ed. Cristina Piña. Primera. Vol. 2. Buenos Aires: Biblos, 2003. 234.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otro estudios.* Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

Lennard, Patricio. «La palabra en la boca.» *Página 12. Suplemento Soy* 25 de setiembre de 2009.

Man, Paul De. «La autobiografía como desfiguración.» *Anthropos Nº. 29* (1991).

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.* Trad. José Esteban Calderón. Primera en español. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

—. *Desarticulaciones.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

—. *En breve cárcel.* Primera edición noviembre de 1981. Barcelona: Seix Barral, 1981.

—. *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad.* Primera. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

—. Varia imaginación. Primera. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Morales, Alejandra Jaramillo. «Espacio, cuerpo y palabra en la novela En breve cárcel de Sylvia Molloy.» Universitas Humanísticas XXXI.59 (2005): 83-93.

Moreno, María. «Leyendo entre líneas.» Página 12. Suplemento Soy 17 de agosto de 2012.

Perez, Alberto Julian. «*En breve cárcel*: lo narrado y la narración»."*Inti: Revista de literatura hispánica*: 1. 39: (1994). Providencie College. Web. 7 Enero 2015.

Pérez, Claudia. «El sesgo ajeno: «el maligno arañazo de amor» entre la imposibilidad de apaciguar el mundo de la Madre y la carencia de ritual en lo simbólico. Una lectura de «En breve cárcel», de Sylvia Molloy.» Montevideo, 2002.

Filmación de lectura de los trabajos de Sylvia Molloy, «Afecciones bilingües» en el marco de una Mesa Plenaria del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Organizado por el Centro de Estudios en Literatura Argentina, el Centro de Teoría y Crítica Literaria, la Maestría en Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario; y por el Centro Cultural Parque de España.
Viernes 26 de abril de 2013 en el Centro Cultural Parque España, Rosario. https://www.youtube.com/watch?v=x56Az_UHTg0 link consultado el 14 de julio de 2015.