

SECRETOS ERÓTICOS Y POLÍTICOS EN LA NOVELA *EN BREVE CÁRCEL* DE SYLVIA MOLLOY: EL REPLIEGUE DE UN LENGUAJE ÍNTIMO¹

Andrea KOTTOW
UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ, DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Introducción

La novela *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy articula un relato donde la espera, el abandono y el deseo se entrelazan en un modo particular: una primera persona que se enuncia a través de una tercera. Este desplazamiento enunciativo – un “yo” que habla como “ella” – revela un gesto doble: por un lado, la búsqueda de distancia frente al dolor y, por otro, la imposibilidad de sustraerse a la implicación afectiva del relato. En el texto, el triángulo amoroso entre la narradora, Vera y Renata no se organiza según una linealidad causal ni busca ofrecer una explicación de lo ocurrido; más bien, la escritura reproduce el carácter fragmentario, errático y afectivamente cargado de la experiencia amorosa.

En este artículo propongo que *En breve cárcel* construye un lenguaje íntimo que opera simultáneamente como repliegue y como revelación, y que en ese movimiento, la novela elabora una política del deseo: un modo de señalar – que es al mismo tiempo una forma de mostrar la imposibilidad de nombrar – aquello que excede la representación. La escritura de la narradora, guiada más por impulsos afectivos que por una voluntad ordenadora, despliega una subjetividad quebrada que intenta recomponer sus fragmentos mediante un relato que nunca logra fijarse del todo. Ese carácter inestable de la escritura despliega una poética que sitúa la experiencia amorosa y la experiencia política en un mismo plano de vulnerabilidad.

El análisis se organizará en tres momentos: primero, se examinarán los desplazamientos de la voz narrativa y su función como estrategia para tramitar el dolor y abrir un espacio íntimo de enunciacón; luego, se analizará la relación entre escritura, deseo y violencia afectiva, mostrando cómo la novela expone las limitaciones del lenguaje para nombrar lo que lo excede; finalmente, se considerará el repliegue del lenguaje íntimo como gesto político, en la medida en que configura una subjetividad que se rehace en y a través de la escritura.

Desplazamientos de la voz narrativa

Una mujer espera a otra sabiendo que, en realidad, ésta ya no vendrá más. La mujer espera a Renata, en un cuarto, en el que antes ya había esperado a Vera, que también un día dejó de regresar. A su vez, Renata esperó en el pasado, en vano, a Vera. La novela *En breve cárcel* de Sylvia Molloy gira en torno a un triángulo amoroso, marcado por la espera y por el abandono. Quien relata es, curiosamente, una narradora en tercera persona, que habla desde la perspectiva de la mujer que ahora espera, consciente de la futilidad del gesto, a Renata. Una narradora en tercera persona, entonces, que en realidad es una narradora en primera persona travestida, como si ese disfraz, ese desplazamiento que sustituye un hablar desde un “yo” por un “ella” pudiera convertirse en un acto redentor. La salvación del dolor, de la soledad, del desamor, de la desilusión. Pero nada hay que pueda salvar de la violencia del abandono: es este el centro vacío que articula todo el relato. La narradora protagonista se presenta como una figura quebrada, que intenta, a través del acto de escribir, camuflado detrás de otra narradora, recoger

¹ Este artículo fue escrito en el marco del proyecto Fondecyt N° 1210310 “Escrituras del secreto”.

los fragmentos de la rotura. Narrar para reparar, pero a sabiendas que las soldaduras, las coeduras, las huellas de la juntura tras la ruptura, no podrán ser borradas.

Cada relato es una versión de las cosas. No podría ser de otra forma. Cuando se trata de una historia de amor, o de desamor, esto queda más claro que nunca. Cada amante, cada amada, relatará desde su particular mirada ese peliagudo asunto que es el amor. Nunca sabremos, entonces, qué ocurrió, entre ella y Vera, entre ella y Renata, y menos aún, entre Vera y Renata. El uso de la narradora en tercera persona parece, más allá de asegurar que la narración se haga posible y no se sume en puro dolor, la pasión o lamentación, sugerir una instancia que pueda alejarse de un relato intimista autobiográfico. ¿Pero cómo podría hablarse del amor de una forma que no sea (auto)biográfica? Eso también lo sabe quien narra *En breve cárcel*. No solo se trata de que cada una viva la historia y la cuente a su manera y la cuente con palabras distintas a las elegidas por otra. Se trata al mismo tiempo de la inadecuación más fundamental entre las palabras y lo que procuran nombrar. La escritura y sus continuos desplazamientos, como si fuera imposible que coincidiera con aquello que se pretende escribir – el amor, el deseo, la pasión, el dolor, la violencia, el despecho – se vuelven un terreno resbaladizo, poco confiable y nada predecible, lo que genera un relato que parece, en cierto sentido, estar a la deriva. Si la primera parte de las dos que componen la novela, gira en torno a los abandonos de Vera y Renata, y a una espera sin arribo, la segunda parte se vuelca hacia el pasado de la narradora, recobrando episodios de su infancia, de su relación con sus padres y su hermana y su negación absoluta a ingerir alimentos cuando era pequeña. Sin embargo, estos recuerdos que se entretajan con el presente no sirven para explicar o complementar nada. La escritura sigue un movimiento errático, como empujada por fuerzas que no dependen de la voluntad de alguien o de una direccionalidad intencionada. Producida por energías desconocidas y ocultas, la escritura se despliega por vías que serpentean en direcciones múltiples.

Las contradicciones de un acto escritural que pretende tener efectos sobre los afectos, pero que se muestra justo como lo contrario, es decir, como efecto de los afectos, se manifiestan desde las primeras páginas de la narración: “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” (MOLLOY, 1981: 13). La escritura terapéutica, es decir, como superación y reparo, pero, simultáneamente la escritura es redentora, es decir, un intento de guardar algo y no dejarlo escapar.

En breve cárcel es la primera novela de Sylvia Molloy. En su momento tuvo que ser publicada en Barcelona. Corría el año 1981, y Argentina se encontraba bajo una cruenta dictadura. A pesar de la aparente ausencia de temáticas políticas, ninguna editorial aceptó publicar una novela que por su tema lésbico era considerada subversiva. Circuló clandestinamente en fotocopias, convirtiéndose en un mito. Solo en 1998 se publica por primera vez en Argentina. Ricardo Piglia la reeditó en el año 2012, en la Serie del Recienvenido, creada y dirigida por él para reunir textos que en su tiempo de aparición tuvieron escasa o reducida circulación o fueron censurados. En su prólogo a *En breve cárcel*, Piglia destaca la cadencia de la novela y su maestría para narrar el abandono y la pasión, el dolor y la violencia. Escribe:

La historia se construye desde tan cerca que nos da la sensación de estar espionando una escena prohibida, y el efecto de verdad – la certeza de que la historia es cierta y ha sucedido tal cual se cuenta – es tan nítido que leemos *En breve cárcel* como si fuera una autobiografía (MOLLOY; 1981: 8).

En breve cárcel, esta novela de título extraño², incluso disonante, habla del amor y sus vericuetos, ¿qué duda cabe? Lo que quisiera proponer es que, leída desde hoy y considerando su contexto de producción y circulación, ese hablar de una pasión violenta, fulminante, también abre la pregunta de si acaso es posible escribir el horror dictatorial. La oblicuidad de un lenguaje que roza, que vaivenea, que toca sin penetrar, sería la contracara de un habla donde lo que prima es el sentido tiránico, impuesto, unilateral. Un habla que se pretende pública, pero que no hace otra cosa que imponer un sentido cuyas claves solo las maneja quien lo pone en escena. Me remito al filósofo español José Luis Pardo, en su propuesta de pensar los términos de lo público, lo privado y lo íntimo desde una dimensión lingüística. En su ensayo titulado *Políticas de la intimidad. Ensayo sobre la falta de excepciones* plantea que el soberano, entendido como el poder premoderno, ilimitado, que instaaura las leyes según su arbitrio, no participa del *logos*. Para Pardo, el *logos* requiere de la idea de igualdad entre los que intercambian la palabra. La palabra pública, la que performa el *logos*, entonces, sitúa frente a frente a dos hablantes que consienten en aceptar el significado que el locutor intenta atribuirle a la palabra. En el caso del soberano – que se encuentra en una posición de dominación absoluta sobre sus súbditos, a los que, como Foucault bien describió en *La voluntad de saber* les puede quitar hasta la vida (FOUCAULT, 1977) – su palabra no participa de este consenso. Escribe Pardo:

La palabra del déspota no es, pues, ni pública (como el *lógos* de los ciudadanos) ni íntima (como la *phoné*...), es una palabra privada; solo quien la dice sabe lo que quiere decir, y, por tanto, puede querer decir cualquier cosa (lo que su locutor quiere que diga). [...] No dice algo de algo sino que se refiere exclusivamente a sí misma, manifiesta su potencia arbitraria de decir (PARDO, 2021: 57).

La palabra tiranía, que se caracteriza por su absolutismo, ya que no tolera otro horizonte que la sumisión, es una palabra privada. La palabra pública, en cambio, se genera por la necesidad de instaurar un lenguaje que se asienta sobre la base de la igualdad de los que forman parte de la comunidad. Acá prima el sentido denotativo de la palabra, que es el que procura asegurar un significado compartido. Y, por otra parte, está la palabra íntima, la que se muestra desde lo que Pardo identifica con lo connotativo o la *phoné*, en oposición con el *logos*. Este lenguaje íntimo es lo único que puede oponerse al lenguaje privado del tirano, y es “puro sentido implícito que solo se manifiesta implícitamente: en los ‘rasgos suprasegmentarios’ (la entonación, el ritmo), en lo superficial y accesorio, en los perfumes y en las imágenes, en la cosmética y en el decorado” (PARDO, 2021: 57).

En breve cárcel es una novela que se adentra en el lenguaje de la intimidad. No tan solo porque habla de amor, deseo, erotismo, pasión, y la violencia y el dolor que pueden estos implicar, sino porque hace circular un lenguaje replegado sobre sí mismo, poniéndonos frente a una palabra que se sabe arbitraria, que resuena ante sí misma para desconocerse y reconocerse, en constante movimiento, que hace y deshace simultáneamente.

En su libro *La intimidad*, José Luis Pardo propone que la mirada que predomina sobre la diferenciación entre lo público, lo privado y lo íntimo estaría orientada en lo que él llama la “teoría frutal de la intimidad” (PARDO, 1996: 13); la cáscara negra del aguacate representaría la idea de lo público; la carne verde del interior simboliza lo privado; y lo íntimo queda figurado por el hueso o hueso, siendo lo que se encuentra resguardado al interior. El sentido común parece decirnos que lo íntimo es lo más propio, lo que está se encuentra en lo más profundo de nuestro ser, coincidiendo con cierta idea de lo que seríamos en nuestra esencia. Pardo discute esta idea de la intimidad, postulando que, si tiene alguna validez seguir insistiendo en esta

² El título retoma un fragmento de un poema de Francisco Quevedo, titulado “En breve cárcel traigo aprisionado”, que forma parte de la poesía amorosa del poeta barroco.

nomenclatura, lo íntimo se trenza con el lenguaje y tiene que ver con la manera en que resonamos ante nosotros mismos, con lo que más arriba se ha denominado *phoné*. Lenguaje e intimidad no resultan excluyentes, sino todo lo contrario, están imbricados. La pregunta es si acaso lo íntimo tiene un lugar en el lenguaje. De este modo queda suspendida y sustituida por el interrogante que indaga en las maneras particulares, sobre todo peculiares, en el que el lenguaje se nos vuelve lengua, es decir, algo propio que saboreamos con y desde nuestra corporalidad. La intimidad ligada al lenguaje nos convierte en seres materiales, hechos de carne y hueso. La lengua, aquella con la que formamos las palabras en nuestra boca, se vuelve palpable en el acto de hablar, cuando se pone en juego la intimidad. Por eso, Pardo está especialmente interesado en aquellas expresiones verbales que no llegan a ser una palabra, un sentido cifrado en la significación. Más bien, el sentido de locuciones como el grito, el susurro, el murmullo residiría en que estas locuciones abren paso a la intimidad, que se expresa más allá de la voluntad. La intimidad hace resonar aquello que muchas veces necesitamos expulsar de la palabra pública, para asegurar su validez. El lenguaje como afecto acarrea consigo la intimidad: voz más que palabra:

Y ello hace que las palabras nos dejen un residuo en la punta de la lengua, un sabor de boca (dulce o amargo, bueno o malo), lo que ellas nos hacen saber (nos dan a saborear) de nosotros mismos y que nadie más que nosotros puede saber, porque nadie más puede saborearlas con nuestra lengua y con nuestra boca, porque a nadie más pueden sonarle como a nosotros nos sueñan (PARDO, 1996: 53).

La narradora puesta en juego por Molloy nos relata: “Escribía con furia y con curiosidad; ahora escribe porque no sabe qué hacer, se exaspera porque no sabe adónde irá a parar este relato, de pronto informe” (MOLLOY, 1981: 19). Una escritura, entonces, que desconoce su destino, que se entrega a su devenir incierto. No se trata de contar, de comunicar una historia. Más bien, el lenguaje se carga afectivamente y se estremece con lo que va apareciendo en él. Ella espera a Vera, que no llega. Lo que la impulsa a escribir es el espacio vacío que deja la espera. “Para que Renata viniera, y porque Renata no ha venido, ha empezado a escribir. Nunca logró describirla, lo intenta, no lo consigue” (MOLLOY, 1981: 20). La palabra “describir” alude a una forma particular de la escritura, la que acentúa la intención de generar una copia. Describir para hacer reconocible. En este caso transcribir una persona y verterla en palabras.

La palabra pública, tal como es planteada por Pardo y del modo en que la entiendo acá, requiere continuamente de la descripción para que la comunidad bajo ella reunida pueda reconocer conjuntamente la realidad descrita. En el lenguaje íntimo que Molloy pone en práctica en su texto, la descripción se vuelve imposible, el lenguaje no puede dar cuenta de algo que se encuentra fuera de él. La escritura hace aparecer, como a chispazos, solo por momentos y de maneras fragmentarias, retazos de lo que va rondando. Aparece una tía muerta, Sara, a la que se quisiera volver a escuchar, hacer resonar su voz. ¿Cómo hacer sonar una voz en la escritura? ¿Cómo escuchar, cómo escucharse? Molloy escribe:

No puede describir su propia voz, no puede oírse, sólo oye las palabras que anota. Ve el gráfico de una voz –la suya–, ve la arquitectura que va estableciendo, siente el placer físico que le proporciona la palabra por un momento justa, luego reemplazable, pero ignora el tono. Lo imagina grave, acaso sea distinto; cuando alguien le dijo, no hace mucho, que le gustaba su voz y que había escrito algo sobre ella, pensó que querría leerlo para oírse. (MOLLOY, 1981: 37)

La escritura no sirve para reconocerse, para representar, para retratar. Es un acto que raya –en su sentido de rayar, es decir, dibujar, siempre en lo físico. Experiencia vivida corporalmente, lenguaje encarnado, escritura del cuerpo. La voz emerge como la *phoné* que

liga Pardo al lenguaje íntimo. Aunque connotada desde la imposibilidad, ahí está, esa voz que no puede escribirse, resonando de forma fantasmal desde su silencio en la palabra escrita.

José Luis Pardo acentúa la importancia de aquellos aspectos de la lengua ligados a la voz, que suelen relegarse a lo animal y lo irracional – los gritos y los sollozos, los murmullos y susurros – para pensar en la lengua de la intimidad. Se trata del reverso del lenguaje pensado desde su capacidad comunicativa literal, pues aquí aparecen todos los aspectos tácitos, implícitos y alusivos de la lengua: “El habla humana se caracteriza por un doblez (sentido/significado, animalidad/racionalidad) irreductible, y es esta arruga la que constituye la morada de la intimidad” (PARDO, 1996: 37).

Molloy parece asomarse justamente a este pliegue para recorrerlo e ir revelando, pero también velando sus formas particulares de doblarse una y otra vez. Leer lo que otro/otra escribe para reconocer la propia voz convertida en palabra escrita. Los desfases y los planos que se abren y se pliegan unos sobre otros son múltiples y más bien dan cuenta de un lenguaje que opera desde las vibraciones. Un lenguaje que atraviesa el cuerpo, que no puede pensarse fuera y distinto a la corporalidad. Una escritura que se carga de la tenuidad, pero también de las asperezas que emergen en el lenguaje íntimo.

Escritura, deseo y violencia

Otra raya, ahora una que evoca, una escena erótica-sexual. Una que sigue a una pelea de pareja, en la que la protagonista, reconociéndose injusta, provoca a Renata, contándole sus infidelidades, historias de sexo con otras, detallando las prácticas eróticas. La reacción de la traicionada se vuelca hacia un gesto que entremezcla el erotismo con la brutalidad:

Renata, que nunca le ha pegado, la golpea cuando ella se siente desfallecer –la posición que adoptó cuando comenzó a hablar. Sintió miedo, le pidió a Renata que se acostaran, sin duda también le pidió perdón, queriendo aplacarla. Intentaba fijar la mirada en algo que la sostuviera pero sólo veía, al bajar los ojos, la cabeza de Renata, la raya que exactamente en el centro del cráneo dividía un pelo que había crecido, que casi le cubría los hombros, que pronto podría llevarse hacia atrás y dejarse caer, perezosamente, como cuando la conoció hace años. Hubiera querido irse para siempre de este cuarto (MOLLOY, 1981: 60).

El espacio de la intimidad no está exento de violencia, pero los nombres que pueden dársele no terminan nunca por designarlo. Como en la siguiente aseveración: “A ella también le han pegado con un cinturón pero solo quedaron esas rayas, que algo le dolieron cuando le marcaron la piel, que ya no le dolían cuando se las vio en el espejo” (MOLLOY, 1981: 33). Las huellas de una herida en la cabeza que se ve desde arriba, que procura darle placer a quien ve, como desde cierta distancia, es la escena sexual que ella misma experimenta; las marcas de un cinturón que, imaginamos, es usado como fetiche sexual. Rayas connotativas que el lector debe, a partir de la propia imaginación, poner en un cuadro, para complementarlo y abrir diversas posibilidades significativas. La imagen de la raya, en su reiteración, pone en juego acepciones diferentes. La raya que divide, la raya como límite, la raya como marca que hace presente en su huella lo que sucedió, la raya como amenaza de la locura. Pero también, la raya que separa el lenguaje privado del dictador y el lenguaje íntimo de la novela de Molloy. Rayar la cancha, para saber dónde se está y dónde termina un espacio y comienza otro. La raya que separa el lenguaje de la experiencia, la palabra del cuerpo, pero también la raya como un lugar de difuminación de las separaciones. ¿Qué tiene que ver la escritura con aquello que emerge en ella?

La narración de Molloy regresa al pasado, a la infancia, a recuerdos que dejan ver a la protagonista junto a su familia. Una de las evocaciones vuelve a los días veraniegos pasados a la orilla del mar; días soleados, largos, que distorsionan los tiempos habituales que rigen los ritmos del día a día. Pero el narrador que nos muestra a quien recuerda y quien escribe, sabe de la brecha insalvable que se erige entre el escribir y el recordar, por un lado, y entre escribir y tener la experiencia, por otro lado: “Al anotar ese mar que añora advierte que agrega otro rito a este relato. Un rito que no controla pero que tampoco siente necesidad de controlar, un rito en el que ella carece de papel fijo, en el que ni observa, ni espía, ni se aburre, en el que goza” (MOLLOY, 1981: 66). La escritura se convierte en una actividad que se desprende de su relación con lo escrito, en la medida en que se escapa de su sujeción al recuerdo. Hay, nuevamente, múltiples dobleces que se abren y se vuelven a ocultar, pues recordar sería una actividad ritual que, en este caso, evoca las sumergidas en el mar, entendidas también como una especie de ceremonia. Escribir el recuerdo es algo así como el ritual del ritual, una acción de segundo orden, pero que adquiere aires propios y pierde su anclaje en lo que le precede. Entonces, ¿qué es lo que se escribe?

Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia. Vuelven a romperse cuerpo y frase, pero en la misma cicatriz: se abren de manera distinta, le ofrecen una nueva fisura que esta tarde acepta, en la que no ve una violencia mala, en la que sospecha un orden (MOLLOY, 1981: 67).

Cuerpo y lenguaje, cuerpo y escritura se fusionan y se sobreponen³. La cicatriz es una marca sobre el cuerpo: una inscripción que ha quedado sobre la piel, esa membrana que separa, al mismo tiempo que une. La cicatriz es una huella de algo que ocurrió en el pasado y que se ha impreso sobre el cuerpo: habla de un suceso que ya ha pasado, superponiendo tiempos de diverso orden. Un cuerpo que ha sufrido la incisión que fue alguna vez una herida, que ahora quedó como una marca que recuerda el dolor del pasado. La escritura es una forma de recorrer la cicatriz, es decir, de volver sobre el pasado doloroso, pero desde una materialidad que se encuentra en el presente. Las palabras del lenguaje se mueven a la manera de los movimientos del cuerpo: se levantan en la medida en que la narradora se erige. La escritura emerge como un acto físico, sin capacidad de abstraerse de los sufrimientos de un cuerpo, sino más bien en conjugación, incluso en interdependencia con él: “Se acerca a la ventana, descorre las cortinas, es como si llovieran palabras. Quiere atrapar al caer, al flotar, alguna migaja, una sílaba que finalmente no logra tocar, que querría rozar con un dedo, con la palma de la mano izquierda” (MOLLOY, 1981: 65). Las palabras son como gotas de lluvia o copos de nieve, hechas de una sustancia que puede ser tocada por un cuerpo y, que puede tocar a un cuerpo. Corporalidad, lenguaje y escritura se trenzan en la intimidad, que muestra la disposición, tal como propone Pardo, de la persona a inclinarse, a verse inclinada. Así la intimidad no se comprende como la referencia a un sí mismo, a una verdad sostenida como fundamental, al supuesto cimiento de la personalidad. Más bien la intimidad se relaciona con la animalidad del ser humano, aquello que

³ En un artículo sobre *En breve cárcel y Desarticulaciones* de Sylvia Molloy, Eleonora Cróquer Pedrón elabora una idea similar acerca de las maneras en que se despliega el lenguaje y la escritura en los textos de Molloy. El punto de partida del análisis de Cróquer es que en Molloy los diversos tipos de escritura – la ficción, la autobiografía, el ensayo, la escritura teórica – se ven impulsadas por movimientos parecidos, y estarían atravesados por la corporalidad de quien escribe. Cróquer habla de la contaminación de la escritura: “[...] lo que se despliega entre sus líneas es la letra contaminada de esa ‘liminaridad’ constituyente, Y en este sentido, ante todo, lo que en ella se juega como ‘verdad’ es la palabra de quien asume su pensamiento, que es lo mismo que decir su escritura, en carne propia; ese sujeto que da fe con su vida de lo que en su palabra se arriesga” (CRÓQUER PEDRÓN, 2020: 281). Por cierto, Cróquer entiende acá lo autobiográfico no como un gesto escritural a partir del cual haya coincidencia entre los sucesos de la vida y aquellos que se plasman en la escritura, sino más bien en esa forma en que la escritura no se desprende de la vitalidad, entendida esta última desde la condición corporal de toda escritura.

nos pone en relación con nuestra condición mortal y con las preferencias que nos inclinan, abriendo el peligro de la caída. Inclinar significa tener inclinaciones, entendidas como preferencias, que contrastan con las animadversiones; inclinarse por esos pequeños gustos que nos convocan y en los cuales nos reconocemos; pero inclinarse, a su vez, implica la amenaza de la caída, del caerse, lo que nos acerca a nuestra condición mortal. Es en este doble movimiento de la inclinación que para Pardo se abre la esfera de la intimidad y que ésta se puede hacer palpable en un lenguaje que la recorra: “ser alguien es estar inclinado” (PARDO, 1996: 48).

En su libro *Disposición Final*, el periodista y politólogo Ceferino Reato reúne parte del material que juntó tras entrevistar extensamente al exdictador Jorge Rafael Videla, en aquel entonces, preso. Ahí cita varias frases dichas por aquel hombre responsable de la tortura, muerte y desaparición de miles de personas: “Nuestro objetivo era disciplinar una sociedad anarquizada; volverla a sus principios, a sus cauces naturales” (REATO, 2012: s/p). Pura palabra privada, que atribuye sentidos vueltos esenciales y, por ende, incuestionables a los términos que sostienen la aseveración. Un “Nosotros” que emerge como bloque; una sociedad anarquizada enarbolada en tanto enemigo a combatir, que se ha desviado de un camino que naturalmente le corresponde seguir. Teleología de la historia, donde el hombre se restringe a ayudar para enderezar algo que se torció. Palabra que se instala como absoluta, sin posibilidad de réplica, palabra privada donde los significados y sus implicancias solo son válidos para quien los hace circular. Palabra inexpugnable.

Por otro lado, escribe la narradora de *En breve cárcel*:

Ella hoy registra, sin compunción, esa anécdota de Vera, haciéndola suya, desconociendo la unicidad de la memoria: es un recuerdo que fue de Vera, que ahora le pertenece mientras lo escribe. No traiciona un relato privado: el relato privado no existe. Simplemente anota una interferencia que marcó un día suyo, cuando menos la esperaba (MOLLOY, 1981: 85).

El lenguaje es de nadie y de todos; la palabra íntima lo muestra, al operar desde la connotación, de aquello que apenas puede ser asible, y nunca del todo, en la escritura. Los relatos que se cuentan varían según quien los pronuncie y se convierten continuamente en otras narraciones que hacen visibles aristas diferentes, opacando otras.

Memoria y fragmentación

Los tránsitos continuos entre el acto de recordar, el de escribir, y el presente, donde es un cuerpo el que sostiene el recuerdo y la escritura, son los que entretejen los diversos retazos de los cuales está hecho este texto: “Pero hoy escribe, y querría escribirse y leerse en un cuerpo: está ahora sola con el suyo, también con la imagen de la que escribe, de la que lee” (MOLLOY, 1981: 106). Los desdoblamientos, entre la que escribe y la escrita, entre la que recuerda y la recordada se producen a lo largo de toda la novela, volviéndola un testimonio de las complejas maneras en que un cuerpo se anuda a una escritura, y, al revés, una escritura se amarra, necesariamente, a un cuerpo. Lo que predomina, al igual que en las experiencias amorosas que se relatan, es cierta sensación de fracaso. Lo amado, en un punto, está siempre en constante desplazamiento, en una fuga sin fin, en la que irrumpen momentos de encuentro. Aquello que se quiere escribir, a su vez, se escabulle de los intentos de asirlo. El cuerpo que ama, el que ahora amar, el cuerpo que escribe y que anhela capturar algo en el acto de la letra, es el mismo que no sabe nombrarse de manera plena: “La mano que un día se acercó a Vera, la mano que ya no acaricia a Renata, ahora escribe rechazada, morosa e insegura: avanza para retroceder, enloquece al no encontrar signos ni gestos, teme y no logra construir, practica una larguísima censura, escribe vacía” (MOLLOY, 1981: 107).

La protagonista sueña y evoca a figuras pertenecientes a la cultura clásica: Diana, el camino a Efeso, Eróstrato, Narciso. Se reconoce en ellas, compara su historia con las que están inscritas en los cimientos de la cultura occidental. Así como la escena inicial de una espera infructuosa de Renata le hace evocar el abandono de Vera, primero, y, luego, su historia familiar, aparecen las referencias al imaginario griego marcadas como cierta incapacidad de escabullir a la cultura, entendida como un acervo de experiencias posibles. El lenguaje, y de este modo también las vivencias que (no) pueden expresarse en él, no nos pertenecen nunca del todo. Estaban allí antes de nosotros y luchamos con el lenguaje para apropiarnos, hasta cierto punto, de él. *En breve cárcel*, donde vida y escritura se trenzan de maneras que las vuelven indistinguibles, se muestra esta lucha por hacer propio el lenguaje, por volverlo el lugar de la intimidad y arrancarlo de la esfera de lo común, si bien esto nunca se hace del todo posible⁴. “Despojada, tantea itinerarios diversos hacia Diana, con el fin de descubrir el suyo. El itinerario que le corresponde. O mejor: el itinerario que reconocerá como propio” (MOLLOY, 1981: 150).

La escritura se marca una y otra vez con signos contradictorios, repara en ellos, los subraya, los configura, al mismo tiempo que parece deshacerlos, en la medida en que los reconoce: “Borronea con dificultad porque quiere recrear, no disecar, pero no lo logra” (MOLLOY, 1981: 122). Disecar implica que predomina la muerte sobre la vida; es hacer que algo parezca vivo, pero en realidad no deja de estar muerto, colmándose de lo ominoso, al tratar de engañar a la vista. No obstante, recrear – crear de nuevo –, es, al mismo tiempo, imposible. De esta forma, la narración está debatiendo consigo misma, barajando lo que puede o no hacer, lo que pretende o no lograr. Lucha por salir de la atmósfera de lo fantasmal, pero se encuentra reiteradamente con los fantasmas que han poblado la vida narrada. La única salida posible es dejar la celda, la cárcel; la fuga fuera de la habitación, pero también fuera de la narración. El final de la novela muestra el abandono de la pieza en la que se espera, en vano, a que el amor vuelva a imperar. Porque cuando las mujeres vuelven, tal como lo hace Vera, ya no son las que eran, y la que narra tampoco lo es. Los afectos se han desplazado y quedan restos que no componen una escena de amor. Las posibles venganzas despechadas se disuelven apenas en gestos insinuados, que se interrumpen antes de llegar a dibujar su término. Las palabras ansiadas llegan tarde, como cuando Vera “le dice lo que a ella ya no le sirve: que siempre tuvo miedo de quererla” (MOLLOY, 1981: 130). Los reencuentros con Renata, sospecha la narradora, son orquestados por Renata por la conciencia de saberse siendo escrita. “Quiere leerse bien en este relato” (MOLLOY, 1981: 136). Está preocupada por la imagen que se está configurando de ella en la escritura de la narradora. Gestos equívocos, que se vinculan a la escritura y sus movimientos ondulantes. El acto de escribir, en última instancia, no redime. Las palabras que cierran el texto, coincidentes con la partida de quien narra hacia otra ciudad, despoblada de las figuras espectrales que han poblado su mundo y su escritura en el transcurso de la narración, son claras al respecto: “Está sola: tiene mucho miedo” (MOLLOY, 1981: 158).

⁴ En un artículo dedicado a *En breve cárcel*, Alberto Julián Pérez plantea que en la novela el lenguaje está sometido a un continuo juego de re- y develamiento, mostrándose que este nunca puede traer totalmente a la presencia aquello que evoca. Se trataría de un lenguaje que se mira a sí mismo, de una escritura que se piensa al mismo tiempo que se realiza: “El lenguaje expresa la búsqueda de 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 sustituye. 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” (PÉREZ, 1994: 129).

A modo de conclusión: el lenguaje íntimo como gesto político

El lenguaje íntimo es la otra cara de la moneda del lenguaje privado, donde impera el significado puro, al mismo tiempo que vaciado de sí. En la intimidad todo puede cargarse de sentido, pero éste es movedizo y múltiple. Repliegue y cobijo, el lenguaje íntimo genera una protección frente al lenguaje privado tiránico, dado que no puede ser tocado por él. Palabras que no pueden pensarse unas sin las otras, pero que no se atañen, en la medida que se excluyen de forma radical. Acaso esta cárcel breve de Molloy es al mismo tiempo un refugio en el cual hacer resonar una palabra íntima para que ésta no se vea tocada por la palabra del déspota, un poner a resguardo la intimidad para que la dictadura no pueda penetrarla. Un gesto de resistencia desde la escritura.

En breve cárcel expone la tensión entre la necesidad de narrar una experiencia amorosa y la imposibilidad de fijarla en palabras. La novela construye una subjetividad que se dice desde un desplazamiento – un yo que habla como ella –, gesto que funciona como mecanismo de supervivencia ante la violencia del abandono. Sin embargo, esta distancia narrativa no asegura protección alguna: la escritura se revela siempre afectada, movida por fuerzas que desbordan la voluntad de quien narra.

A lo largo del análisis se intentó mostrar que la novela no presenta la escritura como un medio terapéutico capaz de reparar la herida amorosa, sino como un movimiento errático que registra las huellas de la ruptura. Este modo de narrar, lejos de cerrar el dolor, lo acoge y lo hace visible, produciendo un lenguaje íntimo que oscila entre el repliegue y la exposición. Allí, sostengo, reside la dimensión política del texto: en su capacidad para desestabilizar las formas habituales de narrar el amor, para mostrar la vulnerabilidad como condición de existencia y para resistir, a través de la escritura, las exigencias de coherencia y linealidad que suelen imponerse a los relatos de subjetividad.

La novela, así, no solo cuenta una historia de desamor, sino que interroga los modos en que el deseo y su fracaso pueden inscribirse en el lenguaje. En ese sentido, *En breve cárcel* ofrece una reflexión radical sobre los límites de la escritura y sobre la potencia política de un lenguaje que no busca dominar la experiencia, sino acompañar sus repliegues, desvíos y silencios.

BIBLIOGRAFÍA

- CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora (2020), “Desarticulaciones (2010) / *En breve cárcel* (1981). Entre la escritura y la vida: Sylvia Molloy, las letras contaminadas de una crítica lateral”, *El taco en la brea*, año 7, nº12, p. 275-296.
- FOUCAULT, Michel [1976] (1977), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Buenos Aires-México, Siglo XXI editores.
- MOLLOY, Sylvia, (1981), *En breve cárcel*, Barcelona, Seix Barral.
- PARDO, José Luis (1996), *La intimidad*, Valencia, Pre-textos.
- (2021), *Políticas de la intimidad. Ensayo sobre la falta de excepciones*, Madrid, Escolar y Mayo.
- PÉREZ, Alberto Julián (1994), “*En breve cárcel*: lo narrado y la narración”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, nº39, p. 121-133.
- PIGLIA, Ricardo (2024), Prólogo a *En breve cárcel*. Disponible en: <https://eternacadencia.com.ar/nota/ricardo-piglia-presenta-la-novela-clave-de-sylvia-molloy/3696.16/04/2024>.
- REATO, Ceferino (2012), *Disposición final*, Buenos Aires, Sudamericana.