

REPRESENTACIONES DEL SILENCIO EN LA NARRATIVA FEMENINA DE
ESPAÑA Y MÉXICO (1990-2012).

Esther Sánchez-Couto

A dissertation submitted to the Faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Romance Languages and Literatures (Spanish).

Chapel Hill
2013

Approved by:

Oswaldo Estrada

María A. Salgado

Samuel Amago

Irene Gómez-Castellano

Emily Hind

© 2013
Esther Sánchez-Couto
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

ESTHER SÁNCHEZ-COUTO: Representaciones del silencio en la narrativa femenina de España y México (1990-2012).
(Under the direction of Oswaldo Estrada)

Silence has been studied throughout history both in Western and Eastern Philosophy. Since Plato and Buddha, silence has been identified as an essential requirement to understand the world by contemplative observation and silent listening. In the twentieth century, feminist theory began to pay attention to the use of silence in various literary discourses in order to unravel the dynamics of sexual repression over women. These studies were later applied to other kinds of oppression suffered by marginalized groups in a given society.

Taking into account various theoretical postulates in regards to feminism, postfeminism, and postmodernism, particularly the works of Toril Moi, Rita Felski, and Linda Hutcheon, this dissertation discusses the concept of silence and examines its rhetorical and political value in Contemporary Spanish and Mexican literature, published between 1990 and 2012. The first chapter examines ongoing theoretical challenges to interpret narrative silences and inserts this study in the mainstream of literary criticism. Chapter two analyzes the relevance of subversive silence under cultural and political oppression in relation to the construction of a national identity in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar* (1999), and in Dulce Chacón's *La voz dormida* (2002). Chapter three focuses on the principles of Susan Sontag, Hayden White, and Walter Benjamin

about the development of our ideological readings on history and art based on silent communication between the audience and the literary work in Carmen Boullosa's *El velázquez de París* (2007), and Paloma Díaz-Mas's *El sueño de Venecia* (1992). Chapter four reexamines the feminist theories by focusing on male and female silence, from the mature perspective depicted in Ángeles Mastretta's *La emoción de las cosas* (2012), and Soledad Puértolas's *Mi amor en vano* (2012).

A mi padre, por su constante apoyo

A Jorge, por compartir este reto conmigo

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar desde estas páginas mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que de una forma u otra hicieron posible la finalización de este proyecto de investigación y que no merecen el silencio del olvido. En primer lugar, quiero dar las gracias a mi padre, José Moisés Sánchez, por su permanente apoyo y por respaldar en todo momento cada una de mis decisiones. La vida de mis padres siempre fue un ejemplo constante a seguir en mi vida, por lo que no puedo por menos que acordarme de mi madre, Marisa, a quien tanto le hubiera gustado ver este momento y a quien este trabajo está también afectuosamente dedicado. En segundo lugar, deseo agradecer a mi esposo, Jorge Avilés, por sus ánimos para que emprendiera esta aventura académica y por compartir conmigo tantos momentos de desaliento y de fascinación ante la lectura de tantos libros estudiados en las bibliotecas universitarias de medio país.

Quiero dar también las gracias a todos y cada uno de los profesores que formaron el comité de mi tesis doctoral: Dr. María A. Salgado, Dr. Samuel Amago, Dr. Irene Gómez-Castellano y Dr. Emily Hind por su lectura atenta del manuscrito y los valiosos comentarios que me regalaron, que sin duda han enriquecido sustancialmente el resultado final de esta investigación y han abierto el camino a nuevos proyectos académicos. De forma especial quiero agradecer la ayuda y dirección de mi director de tesis, Dr. Oswaldo Estrada, por su aliento, sus consejos, su estímulo constante y por estar siempre disponible – a pesar de la distancia – al otro lado del correo electrónico.

Gracias también a todas las personas, compañeros y profesores que durante estos años han formado parte de mi vida personal y académica en UNC. De todas ellas he aprendido mucho y me han enriquecido personal y profesionalmente.

ÍNDICE

Capítulo

I.	INTRODUCCIÓN: ¡SILENCIO, POR FAVOR!	1
	Aproximación crítica al estudio del silencio: estado de la cuestión	2
	Relevancia de la globalización	10
	Cuestiones feministas	15
	Narrativa femenina en España y México	34
	Ejes temáticos del silencio	49
II.	LA ARAÑA NACIONAL EN <i>LA VOZ DORMIDA</i> <i>Y NADIE ME VERÁ LLORAR</i>	54
	Introducción: Presentación de un tejido	54
	En el principio se creó el silencio... ..	58
	La instrucción del silencio: una lección necesaria	84
	El silencio de la araña	115
	Notas finales	131
III.	LA ESTÉTICA DEL SILENCIO EN EL ARTE Y LA ESCRITURA: <i>EL VELÁZQUEZ DE PARÍS</i> <i>Y EL SUEÑO DE VENECIA</i>	139
	La ékfrasis de la vida y el arte: Carmen Baullosa y Paloma Díaz-Mas ante el espejo	140
	¿Destrucción del autor?: Baullosa y Díaz-Mas ante la crítica académica	150

El narrador personal <i>versus</i> la autoridad de lo impersonal.....	158
El lector / observador: su función y repercusión en la interpretación de la obra	176
Consideraciones finales: <i>La expulsión de los moriscos</i> y el <i>Retrato de doña Gracia</i> ante el posmodernismo y el posfeminismo	189
IV. LA EDAD Y LA INVALIDEZ PASAN REVISTA AL FEMINISMO: ÁNGELES MASTRETTA Y SOLEDAD PUÉRTOLAS EN EL ESTRADO	197
Ángeles Mastretta: La memoria de una militante revisa el feminismo	203
Soledad Puértolas: La invalidez masculina se dirige a la sala	230
Veredicto final	264
CONCLUSIONES	269
OBRAS CITADAS	278

CAPÍTULO UNO

INTRODUCCIÓN: ¡SILENCIO, POR FAVOR!

Una de las características principales del silencio es su capacidad para eludir los márgenes de una definición. El silencio puede ser ordenado, practicado o rechazado pero en el momento en que nos enfrentamos a él desde una aproximación crítica, descubrimos que “silence is always just ahead of our critical discourse, seducing us to follow it just one step further in the attempt to catch it, but never there to be caught” (Loevlie 9). Cada cultura se relaciona con el silencio de forma distinta y determina los contextos en los que debe mantenerse como muestra de respeto, de obediencia, de cordialidad o de atención. En la cultura occidental se tiende a asociar el silencio en una Iglesia con un símbolo de respeto al tiempo que se considera descortés guardar silencio en una reunión festiva. Muchas culturas orientales suelen favorecer el ejercicio diario del silencio como un mecanismo de meditación para enfrentar las dificultades cotidianas con menos tensiones. Cualquier observación y descripción empírica que podamos administrar al silencio podrá ser rebatida si intentamos aplicarlas a otros contextos culturales. Es precisamente por su indeterminación que el silencio es empleado en múltiples proyectos con objetivos diferentes (Loevlie 9). Solo por poner un ejemplo, si tomamos la frase común de “¡Silencio, por favor!” que encabeza este capítulo, podemos apreciar una de las dicotomías más frecuentes en los estudios literarios de la cultura occidental: silencio

versus palabra. Según este binomio, el silencio aparece como el miembro marcado por la subordinación mientras que la palabra se asocia con la persona que ocupa un lugar de privilegio en las relaciones de poder. Como veremos a continuación, el problema de esta asociación es que limita el uso del silencio a únicamente dos vertientes: un silencio opresor cuando se obedece la orden de callar o un silencio subversivo cuando se acoge como un desafío en los contextos en los que la palabra es requerida. En cualquier caso los factores de contexto y relación son fundamentales para estudiar las funciones del silencio porque cualquiera que sea su causa siempre es una respuesta a una situación específica (Moi, *What is a Woman?* 244).

Teniendo en cuenta la dificultad de su definición, el propósito de este estudio es analizar los contextos en los que el silencio es empleado en la narrativa actual de seis autoras españolas y mexicanas. Al estudiar el silencio en las novelas y cómo éste influye en la construcción de los personajes, es posible dilucidar conclusiones teóricas sobre sus beneficios retóricos para exponer una crítica política y social. Además, la comparación y el contraste en el uso del silencio entre autoras de diferentes generaciones y con diversas experiencias culturales proporciona una visión más amplia de las posibilidades narrativas del silencio como un elocuente discurso de denuncia. Cualquiera que fuera la situación en la que nos hallamos, el silencio es el único fenómeno que siempre está a nuestra disposición, de ahí la importancia de su estudio (C. Glenn 5).

1. Aproximación crítica al estudio del silencio: estado de la cuestión

La relevancia del silencio para el pensamiento crítico se ve documentada en los albores de la filosofía occidental con Platón y Aristóteles. Para estos filósofos, el

conocimiento humano se basa en la percepción que tenemos del mundo a través de nuestros sentidos por lo que es necesario aprender a observar y escuchar silenciosamente (Caranfa, “Voices of Silence” 86). Por otro lado, la tradición oriental enfatiza los límites del lenguaje y valora el silencio siguiendo las enseñanzas de Buddha, quien responde con el silencio a las catorce preguntas metafísicas que se le hacen para resaltar que tanto el habla como el silencio forman parte de una misma esencia (Zembylas and Michaelides 198-99). Las diferencias culturales entre el Este y el Oeste son solo una muestra de la antigüedad y complejidad que encierra la búsqueda de una definición del silencio. En la actualidad, la mayoría de los diccionarios en varias lenguas se limitan a definirlo en relación a sus contrarios, es decir, como la falta o ausencia de algo, sea de ruido, de palabras o de acciones. Los estudios teóricos ofrecen una clasificación de distintos tipos de silencio que es necesario analizar no solo por su contenido sino también por su procedimiento dependiendo siempre del contexto (Zembylas and Michaelides 194; Pérez and Pérez 10). Como ilustración de estos tipos se identifica el silencio de protesta, fracaso, locura, soledad, protección, trauma y un largo etcétera (Pérez and Pérez 14-30). Desde esta perspectiva, se puede observar que aquellos estudios que se centran en su contenido, o en aquellos aspectos que se silencian, tienden a ofrecer una interpretación social o política de sus causas. Estos análisis toman en cuenta las redes sociales de poder que imperan en las relaciones que mantienen las personas que callan frente a una opresión específica. Por otro lado, los estudios que tratan sobre los mecanismos con los que funciona el silencio en determinados contextos se inclinan por una visión filosófica o pedagógica para destacar su valor retórico como medio para conocer el mundo que nos rodea.

Dentro del primer grupo sobresale de manera especial el número de estudios que analizan el silencio de las minorías sociales y de los grupos marginados. La teoría feminista ha prestado gran atención al silencio, las omisiones, la autocensura y las discontinuidades en las obras literarias y artísticas que revelan la dinámica de una represión (Loevlie 18). Además del clásico estudio de Sandra Gilbert y Susan Gubar sobre el silencio de las mujeres escritoras del siglo XIX que debían ocultar su identidad femenina para acceder al canon literario, aparecen en las últimas décadas una serie de trabajos que contextualizan el silencio femenino en los países hispanos. En los años ochenta destaca el estudio de Josefina Ludmer que presenta el silencio como un arma de resistencia disponible para los seres más débiles en una sociedad patriarcal gracias a la facilidad de evadir las consecuencias negativas de una oposición verbal. En los años noventa, Gladys Ibarregui señala la relevancia de los bordados indígenas como “un tipo de escritura primogénita, incrustada en las mujeres vencidas” que privilegia la imagen frente a la palabra escrita (16). La autora mexicana Margo Glantz compara el silencio de los personajes femeninos en obras escritas por mujeres con los detalles semi-ocultos en los grabados mexicanos durante la colonización para revelar una discriminación sexual y racial que rechaza a aquél que no habla el lenguaje imperial (“La posmodernidad” 140). Debra Castillo destaca cómo el silencio que cubre las causas de la prostitución en México resalta la existencia de ciertos postulados sociales que consideran a la mujer como un estereotipo del pecado (*Easy Women* 240).

Tanto Lucía Guerra como Helene Carol Weldt-Basson analizan el silencio femenino en la literatura escrita por hombres y por mujeres respectivamente para mostrar dos tipos: uno opresivo y otro subversivo que rompe con las normas sociales establecidas.

En España Laura Freixas realiza una gran aportación sobre el silencio de las autoras españolas que usaban pseudónimos como muestra de la interiorización de su inferioridad (137). La atención de la teoría feminista al silencio se debe en gran parte a la creencia generalizada de que el derecho al habla es una señal de masculinidad, mientras el silencio es visto como la esencia misma de la debilidad femenina (Glenn and Ratchiffe 4). No obstante, críticas como bell hooks ponen en tela de juicio estos postulados feministas al mostrar las diferencias genéricas del uso del silencio en entornos ajenos a la cultura anglosajona de clase media. Según bell hooks, la relevancia no está en quién calla y quién habla, sino en cómo se escuchan los discursos porque en la cultura afroamericana son los hombres los que callan y las mujeres las que más hablan (“Talking Back” 124).

Esta revisión del feminismo hace que en la entrada del nuevo milenio se emplee con más frecuencia el término posfeminismo para indicar que esa teoría feminista militante de una clase media blanca está ya caducada (Gamble 45; Genz and Brabon 3; Hind 5; McRobbie 27). El debate crítico entre quienes insisten que todavía hoy “[f]eminism is not dead” frente a quienes proclaman su desaparición se asienta en el silencio (Walby 1). La nueva generación posfeminista critica el silencio del feminismo sobre las condiciones marginales en que viven mujeres de clases obreras, de razas diferentes a la blanca o de países ajenos a las grandes potencias económicas mundiales. Por otro lado, las críticas que se le hacen al posfeminismo afectan su silencio ante la comercialización sexual de la mujer en los medios de comunicación y la ausencia de un discurso crítico frente a las desigualdades de género en distintos puestos políticos y empresariales (McRobbie 34).

La dificultad de elaborar una teoría del silencio aplicable a numerosas situaciones procede fundamentalmente de un factor lingüístico, ya que ciertas formas de discurso sirven para maquillar la existencia de fuertes relaciones de poder que silencian la comunicación de aquellos individuos marginales para crear una realidad social (Verducci 533). Esto se debe a que tanto los conflictos políticos como las identidades e ideologías son negociados por una construcción lingüística de lo que significa ser humano (Ferguson 113). Aquellos que desean reforzar el espíritu de una comunidad observan el silencio de los grupos marginados como un elemento que debe ser eliminado, porque asumen que estos grupos son silenciados por las clases dominantes con el propósito político de oprimir a todos los que no cumplen sus postulados (114). Sin embargo, el callar cuando un sistema político exige una participación hablada, como por ejemplo hacer un juramento de lealtad o condenar públicamente una posición contraria, revela que el silencio no solo sirve como un mecanismo de resistencia sino también como un elemento de manipulación y control (119-20). Cuando esta estrategia es empleada por un jefe de gobierno ante una rueda de prensa, su silencio potencia un debate lleno de especulaciones que puede poner en peligro su capacidad para continuar gobernando (Brummett 298-300). Las consecuencias del silencio, sean positivas o negativas, no afectan su empleo como una estrategia política porque en este contexto lo que se espera es una respuesta verbal (289).

En cualquier caso, todo silencio es temporal y contextual ya que forma parte de una negociación en las relaciones personales (O. Benjamin 11). No obstante, el silencio no solo se establece entre individuos sino que también afecta a las negociaciones colectivas de una comunidad. Daniel Levy y Natan Sznajder analizan las diferencias de

significado del silencio que rodea el Holocausto en diversos países. Los autores enfatizan el intento de silenciar esa memoria en una nueva República Federal Alemana que promovía una ruptura con el pasado al mismo tiempo que la población judía minimizaba su condición de víctima silenciando sus experiencias. No fue hasta que se firmó la constitución israelí que el Holocausto pasa a simbolizar para los judíos la resistencia de sus mártires en su lucha contra el Régimen nazi (94). En este caso, la ruptura del silencio se debe a factores políticos en la búsqueda de una identidad nacional.

En el segundo grupo de estudios sobre los mecanismos retóricos del silencio destacan las teorías de Max Picard para quien el silencio está intrínsecamente vinculado con la capacidad de escuchar (157). Para el autor, el ser humano participa del origen de todas las cosas a través del silencio puesto que el conocimiento humano se adquiere al aprender que el silencio tiene poder sobre el lenguaje (21, 60). En un estudio sesenta años posterior al de Picard, David Weissman señala la existencia de una serie de condiciones silenciosas que exponen una brecha entre nuestro entendimiento y la realidad (145). La dificultad de describir racionalmente conceptos como Dios, el universo o la eternidad muestra que el silencio entendido como la ausencia de evidencia no necesariamente implica la evidencia de una ausencia (146). Este enfrentamiento entre lo que se puede expresar o lo que se necesita silenciar para poder observarlo marca que el silencio es el elemento homólogo a la retórica verbal (C. Glenn 13, 153). Debido al carácter cultural de toda comunicación humana, es necesario tener en cuenta el comportamiento gestual como parte integrante de un sistema total de comunicación ya que el propio cuerpo humano funciona también como un elemento retórico (Rector and Trinta 35). La relevancia de los sentidos de la vista y el oído en las conversaciones se acentúa cuando estamos inmersos

en una interacción con personas de otras culturas, puesto que tanto nuestra gesticulación como nuestra forma de escuchar está basada en postulados que marcan las diferencias de género, raza y clase (Ratcliffe 197, 200).

Dentro del contexto estético del silencio, “el silencio habla de una inminencia no producida” que “alumbra nuevas formas de pensamiento” (Zorraquín 300). Su valor es puramente estético cuando se prefiere su significado polisémico en contraste con las limitaciones semánticas de la palabra (300, 304). Para Susan Sontag, el silencio es una expresión estética que el autor emplea para comunicarse con su audiencia. La meta del artista es crear un arte en el que la excelencia de su obra se vuelve insignificante y únicamente importa la relación que se establece entre el autor silencioso y el público a quien va dirigido (6). Las múltiples posibilidades de interpretación abre toda una serie de oportunidades de diálogo para descifrar su significado sin olvidar que el rechazo a hablar es también un comportamiento de poder (17). En definitiva, la estética del silencio nos enseña a escuchar y observar de una forma que hace posible la integración de las dimensiones morales, intelectuales y espirituales de nuestra vida (Caranfa, “Voices of Silence” 98).

Como puede apreciarse, la aproximación al análisis del silencio es compleja y variada. Desde el punto de vista de la crítica literaria, en los únicos factores en que todos los estudios parecen coincidir es en la relevancia del contexto y de la relación que se establece entre el silencio y la palabra. Además, no todos los silencios son significativos. Por ejemplo, el silencio sobre las condiciones políticas de una sociedad no es relevante en una entrevista de trabajo como tampoco lo es el silencio de las clases obreras en una obra literaria que centra su atención en otros grupos sociales. Como afirmaba Weissman, la

ausencia de algo en la narración no necesariamente evidencia su existencia como una condición silenciada. Si aceptamos como válido el planteamiento de Susan Sontag en que el silencio es una expresión de comunicación entre el autor y el lector, es de esperar que no todos los lectores contemporáneos a la obra consideren relevantes los mismos aspectos silenciados. Debido a la dificultad de justificar en muchos casos la importancia de un silencio específico dentro de la obra literaria, en los siguientes capítulos analizo dos perspectivas complementarias: el silencio de primer grado y el de segundo grado, según las teorizaciones de Elisabeth Marie Loevlie (30). Dentro del silencio de primer grado Loevlie identifica el silencio que es mencionado o resaltado de alguna manera en el texto por una voz narrativa al describir a un personaje o una situación silenciosa. El silencio de segundo grado, por el contrario, emerge del texto como una dinámica que toma lugar en su lectura por parte de la audiencia y llama la atención por medio de referencias indirectas a otros textos o por su reiterada utilización (30). Un ejemplo de esto sería la ausencia de fechas específicas en novelas históricas de un determinado momento o el silencio de las condiciones sociales de los trabajadores en una novela de la Revolución Industrial. En estos casos, el silencio de unos elementos conocidos por el lector original refuerza la comunicación entre la audiencia y el texto. En mi estudio, el primer tipo de silencio será analizado según el contexto y la relación social de los personajes para establecer los mecanismos de las redes de poder. El silencio de segundo grado se observará al comparar las semejanzas y diferencias entre las obras de distintas autoras siguiendo las referencias literarias y teóricas a las que hacen una alusión indirecta.

A diferencia del teatro o el cine, el género novelístico explota de una manera más narrativa el valor retórico del silencio al anular la capacidad del espectador de observar a

los personajes que se mantienen en silencio. Por este motivo, la llamada de atención al lector de una voz narrativa, sea el narrador o un personaje de la novela, destaca de una forma más elocuente la relevancia del silencio en un contexto dado.

2. Relevancia de la globalización

Al reflexionar sobre el paso del siglo XX al siglo XXI, Carlos Monsiváis afirmaba que “el siglo XX es, entre otras y muy fundamentalmente, época de migraciones voluntarias y a la fuerza, causadas por el ansia de alternativas” (“Desperté y era otro” 155). Tal vez por esta misma razón es que en las últimas décadas hemos visto un creciente número de estudios sobre la hibridez y el mestizaje cultural (García Canclini, “Introduction” XXIV, XXXII). Lo que parece distinguir a nuestra época de períodos históricos anteriores es precisamente el reconocimiento de una hibridez multicultural, que aunque siempre pueda ser aplicable a cualquier grupo cultural del planeta en cualquier momento, es utilizada en la actualidad como un movimiento político en lucha contra la tendencia a la homogeneidad de una economía globalizadora que solo busca beneficios (García Canclini, “Introduction” XLI). Esta idea es fundamental para el estudio de la literatura actual por las conexiones existentes entre literatura, sociedad, filosofía e historia. De esta forma, el reconocimiento de una hibridez cultural afecta nuestra forma de ver la identidad, la cultura, la diferencia y el multiculturalismo que determina nuestro análisis de la literatura del momento (García Canclini, “Introduction” XXIII).

En “The Manifesto” (1999), Homi K. Bhabha señala que la descripción de estas diferencias culturales como un contexto multicultural crea un problema de identidad nacional, racial, de clase y de género (39). Según Monsiváis, la creciente globalización

cultural, representada por la rápida expansión del americanismo en todos los rincones del mundo, provoca una desestabilización de las fronteras nacionales (“¿Cómo se dice?” 103). Esto explica que el mundo académico siga prestando especial atención a aquellos rasgos que contrastan la heterogeneidad cultural con la defensa de una identidad nacional ya que, según Monsiváis: “el momento de mayor descrédito del nacionalismo es también el de mayor crédito del estudio de lo nacional” (103). Lo más destacado de este proceso global es el traspaso de normas políticas y culturales de un lugar a otro, pero el hecho de que estas nuevas prácticas se inician siempre en Estados Unidos y Europa abre el diálogo sobre los procesos de la desigualdad de poder (Walby 75). La idea de una ciudadanía global crea una identidad colectiva que aspira a insertarnos en un mundo de desigualdades e intereses yuxtapuestos (Bhabha, *Science + Fiction* 125). Esta ciudadanía trae consigo la creación de una memoria cosmopolita propagada por los medios de comunicación que se corresponde con el horizonte global de las experiencias del posmodernismo actual (Levi and Sznajder 103).

Si entendemos el concepto de nación como un artefacto concebido como una camaradería entre aquellos que comparten un mismo sistema cultural, podemos aplicar este término a las comunidades religiosas y de linaje de siglos anteriores a la Ilustración (Anderson 1-36). En España se comienza a hablar sobre lo que significa ser un cristiano castellano frente a un converso judío durante los años de la reconquista, y en los países hispanoamericanos los estudios sobre la identidad de la clase social criolla se remontan a la época colonial y a las luchas por la independencia. La diferencia es que si antes esta conciencia nacía de una necesidad de distinguirse sobre las demás culturas, o en cualquier caso de distanciarse de una clase o religión dominante, en la actualidad los estudios sobre

la nación surgen de “la necesidad de seguir viviendo dentro de formas culturales específicas” (Monsiváis, “¿Cómo se dice?” 103). El avance de la ciencia y el nacimiento del protestantismo como una nueva ideología en el Renacimiento crea una situación semejante en nuestra época con la convergencia del capitalismo económico y la tecnología cibernética, creando la posibilidad de nuevas formas de comunidades imaginadas bajo el rótulo de nación (Anderson 46).

Nos hallamos, por tanto, inmersos en una época caracterizada por la búsqueda re-definitoria donde conceptos como raza, nación, cultura, colonialismo y género son revisados desde nuevas perspectivas.¹ Es más, no solo estos conceptos son revisados y reorientados, sino que también las disciplinas teóricas que tratan sobre ellos son ahora objeto de crítica y análisis. Esta complejidad se observa en la pregunta que se hace Néstor García Canclini: “¿cómo llamar a las sociedades latinoamericanas en este cambio de siglo: globalizadas, postcoloniales, posmodernas, periféricas?” (“Globalización” 129). La posibilidad de rechazar y aceptar al mismo tiempo todos estos términos al observar la realidad de Hispanoamérica lleva a García Canclini a ensayar un nuevo término denominado “constante glocalización” con el que ofrece una “tercera posición” que elimina el “antagonismo polar entre globalización y culturas locales” (135). Dentro de este marco revisionista, autores como Rita Felski revisan también las aportaciones pasadas del feminismo aplicándolas a una realidad actual más compleja. Se empiezan a valorar distintas perspectivas incluyendo las aportaciones del feminismo de países asiáticos y africanos o del feminismo lésbico. De forma similar, gracias a los postulados

¹ Al respecto, véanse los estudios citados en la bibliografía de Ian F. Haney López, “The Social Construction of Race,” en el que presenta la raza como un concepto cultural establecido por la sociedad anglosajona, y el de Eve Kosofsky Sedgwick, “Epistemology of the Closet,” donde señala las determinaciones de clase y raza en los postulados de género e identidad sexual.

de Hayden White y Linda Hutcheon con relación a la historia y la literatura, tan de moda a finales de los ochenta y principios de los noventa, en la actualidad siguen en tela de juicio los cuestionamientos sobre la compleja relación que une a estas dos disciplinas. En el año 2012, por ejemplo, Gayatri Chakravorty Spivak señala cómo la construcción del pasado nos protege del horror planetario en el mundo internáutico de la generación del iPod y cómo la globalización no ha podido establecer como obsoleto el conocimiento histórico (“Why Study the Past?” 2-3).

Se puede afirmar que esta tendencia re-definitoria tiende a realizar una crítica hacia lo que se denomina occidentalismo y la existencia de una única razón considerada universal: “the overarching structure of power that has impacted all aspects of social and political experience” (Moraña et al. 17). Por este motivo, sigue proliferando en nuestro entorno una literatura basada en las experiencias de las minorías sociales que han sido silenciadas por los grupos dominantes con el fin de exponer las estrategias de contención y mostrar así una resistencia a la geopolítica de la dominación (Franco, *Decline and Fall* 18). En su libro *The Future of Feminism* (2011), Sally Walby muestra cómo esta geopolítica crea un régimen de capitalismo en el que se asienta la globalización económica y que potencia un sistema de desigualdad de clases puesto que el capital es el que marca las relaciones de poder (107). Walby reconoce que debido a la aceptación del capitalismo como un único sistema mundial, los grupos discriminados poco pueden hacer para cambiar el sistema, pero la recesión financiera en que vivimos desde el año 2008 está desestabilizando las fuerzas políticas globales multiplicando las respuestas nacionales (108).

En consonancia con esta visión, la narrativa actual refleja esta búsqueda de definición retando la unidad y singularidad a favor de una multiplicidad y diversidad sin eliminar la individualidad del ser humano. En *Postfeminism. Cultural Texts and Theories* (2009), Stéphanie Genz y Benjamin A. Brabon señalan que la cultura actual muestra la experiencia del individuo como una entidad fragmentada en un conflicto constante con la idea de unidad (159). De este modo, la narrativa deja de ofrecer un único punto de vista, una única realidad, para dejar paso a un abanico más amplio de posibilidades hasta el punto de silenciar cualquier conclusión dejando un final abierto. La propia narración tiende a reorientarse hacia los grupos históricamente silenciados como lo son las mujeres, los trabajadores de clases más bajas, los grupos homosexuales y las minorías raciales y étnicas (Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* 90-95). Junto a este interés por los seres marginados se halla un nuevo enfoque hacia los grupos dominantes. Las teorías feministas y la publicidad debaten el papel de la masculinidad en una sociedad occidental que pretende haber alcanzado la igualdad de género en el terreno legal y profesional (Genz and Brabon 133). Los discursos que ven la figura masculina como algo redundante hacen que la identidad masculina se haya convertido en un concepto inestable, llegándose incluso a sugerir su eliminación como concepto teórico, ahora que la mujer tiene independencia económica y que la cultura popular ha normalizado el núcleo familiar sin una presencia paterna (Holmgren and Hearn 335, 413). El inconveniente es que debido al carácter binario del género, la eliminación de la masculinidad también desestabiliza las definiciones de feminidad (Phoca 55). Desde este punto de vista, el silencio masculino en su interacción con la mujer abre un nuevo campo de análisis con respecto a las relaciones de poder.

3. Cuestiones feministas

A pesar del creciente número de escritoras que entran en el canon literario, o precisamente por eso, la escritura femenina sigue siendo objeto de estudio y debate. Aun cuando el derecho a la educación y la representación legal del ser humano no se aplicaban a todos los hombres del Renacimiento, lo cierto es que la escritura en esa época era casi exclusivamente masculina (Hodgson-Wright 5). Durante la Edad Media se justifica el silenciamiento de las mujeres como un mandato bíblico a la sumisión y la obediencia. En países como en España, donde la cultura judía convivía en cierto modo con la cristiana, se percibe un rechazo al Antiguo Testamento, donde se narran las historias de mujeres como la reina Esther o la jueza Débora, para resaltar las enseñanzas del Nuevo Testamento que se centran en los apóstoles. El fuerte control de la Inquisición hace que mujeres como Santa Teresa de Jesús (1515-1582) eliminen de su estilo la intelectualidad y empleen los vocablos coloquiales para evitar el castigo por escribir sobre temas que solo los hombres podían tratar (Weber 11). El rechazo de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) a silenciar su capacidad intelectual para estudiar la retórica y la teología provoca una fuerte reacción en las jerarquías eclesiásticas del México colonial. Si a esto se le suma que Sor Juana nace un año después de la muerte de Descartes, la defensa de su capacidad intelectual adquiere una nueva dimensión crítica puesto que si el pensamiento racional es señal de la existencia como ser humano, la negación de esa capacidad a la mujer la sume en el silencio de la ausencia. Todavía en el siglo XIX las mujeres escritoras debían silenciar su identidad bajo pseudónimos masculinos para evitar las críticas negativas. A partir del feminismo francés de los años sesenta del siglo XX,

mujeres como Luce Irigaray y Julia Kristeva entre otras, se inicia toda una polémica teórica alrededor del concepto mismo de escritura femenina. En un primer momento parece un acto de liberación, ya que al defender una escritura propiamente femenina se otorga a la mujer la posibilidad de expresarse creando un nuevo lenguaje diferente al masculino (Irigaray 797). Paradójicamente esto revela hasta qué punto la subordinación de la mujer está interiorizada en algunas escritoras desde el momento en que se pretende crear un espacio propio ante la imposibilidad de insertarse en el medio masculino. Prueba de ello es que nunca se cuestiona en estos postulados la existencia de una “escritura masculina” per se, por lo que ni siquiera parece necesaria su descripción. Esta polémica sigue vigente todavía hoy que continuamos examinando las implicaciones que tiene admitir la existencia de una escritura femenina, aunque nunca se adopta el calificativo de “escritura masculina” para referirse a la escritura sexista-elitista. A pesar del rechazo generalizado al término de escritura femenina, o su homólogo “literatura escrita por mujeres” como expresión más políticamente correcta, lo cierto es que las escritoras actuales se encuentran en una constante lucha por marcar que son escritores y no mujeres que escriben (Moi, *What is a Woman?* 206). Tanto en España como en México, las autoras rechazan el “gueto de las escritoras mujeres” al que se ven obligadas en muchos casos a circunscribirse por exigencias de las editoriales (Nichols 22-24; Ibsen, *The Other Mirror* 1-2). Como explica Ana Rosa Domenella, citando a Nelly Richard, la separación de la escritura de mujeres dentro de la propia literatura encubriría técnicas a través de las cuales la masculinidad hegemónica se equipara con “lo neutro e impersonal debido a una manía de personalizar lo universal” (“Escritura, historia y género” 7).

Durante la Edad Media la filosofía cristiana se preocupó de establecer los fundamentos bíblicos y teológicos en los que asentar la subordinación de la mujer relegándola al silencio y la sombra. La influencia del cristianismo en este proceso es considerable, especialmente si se tiene en cuenta el contexto religioso del que se parte. Según las mitologías antiguas (la griega, romana, egipcia y aún las indígenas americanas), la mujer participa de la deidad tal y como demuestra la existencia de diosas a las que se debía adorar con la misma devoción que a los dioses masculinos. Si bien es cierto que las funciones que desempeñaban estaban relacionadas principalmente con la tierra, el amor y la fecundidad, no deja de ser significativo que existiesen diosas de la sabiduría o incluso figuras como las parcas que tenían en sus manos el destino de todos los seres humanos. En contraste con esta visión, el cristianismo consideró desde sus inicios que era necesario racionalizar la exclusión de la mujer del mundo religioso al negarle el ejercicio del sacerdocio y la participación en la deidad. De ahí que se buscasen interpretaciones bíblicas y pseudo-científicas que apoyasen la inferioridad de la mujer desde un punto de vista físico, moral, intelectual y espiritual (Woolf 32). Como eje de este discurso de inferioridad, el Catolicismo erige a la Virgen María como una figura intercesora entre el mundo humano y el divino enfatizando su función de madre. Las mujeres religiosas pasan a ser un importante objeto de estudio y por eso los confesores religiosos “solían obligar a las monjas místicas, que escuchaban la voz de Dios y tenían visiones celestiales, a poner por escrito todo lo que habían visto y oído” (Franco, *Las conspiradoras* 29). De este modo, esta escritura femenina de mujeres religiosas nace como obediencia a una orden eclesiástica masculina para convertirse en la materia prima que sirve no para darles voz a las mujeres, sino para que los hombres de la Iglesia puedan

darles formas aceptables y coherentes a sus experiencias místico-sensuales. La Iglesia potenció y aun obligó a las mujeres a escribir por representar un tercer género; y es que sin dejar de ser mujeres tampoco se veían circunscritas a la familia y la maternidad (Schlau 6-7). Éste, por ejemplo, es el caso de Santa Teresa de Jesús y la madre Castillo, cuya “vida” sigue siendo objeto de revisión en nuestros días.² Tanto en México como en España, la mujer escritora secular de los siglos XVIII y XIX se encuentra entre el binomio de crear o criar, la escritura se ve como un elemento opuesto a la función principal de la mujer como madre (Freixas 121; Hind 27).

De acuerdo con este contexto hostil hacia las escritoras, las primeras obras escritas por mujeres en el siglo XX desde un punto de vista activista abordan estos tres factores importantes: la sociedad patriarcal, la identidad femenina subordinada al hombre encuadrada dentro de un contexto familiar y la función de la Iglesia como denominador común con la finalidad de asentar las bases de un equilibrio jerárquico. Las precursoras de la teoría feminista mexicana están capitaneadas por Elena Poniatowska, Rosario Castellanos y Elena Garro. Estas últimas publican sus obras canónicas más relevantes en la década de 1960 y aprovechan el despertar de una reflexión sobre el elemento indígena en la construcción de una identidad nacional para mostrar la correspondencia que existe entre la subordinación del indígena con aquella que sufre la mujer. Las novelas *Oficio de tinieblas* (1962) de Castellanos y *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Garro nos presentan el abuso de una sociedad patriarcal representada exclusivamente por los varones de clase alta y de raza blanca que tienen el apoyo de la Iglesia. Los personajes femeninos están definidos dentro de un marco familiar pues son las hijas, esposas,

² Al respecto, véase el estudio de Beatriz Ferrús Antón y Nuria Girona Fibla, citado en la bibliografía, sobre las presiones que tuvo que soportar la madre Castillo para corregir sus escritos ante la férrea vigilancia masculina.

madres o amantes de los hombres protagonistas. En *Oficio de tinieblas* la autoridad de la mujer depende de su grado de influencia sobre el hombre al que se subordina. Así, el personaje indígena de Catalina recibe primero su autoridad por ser la confidente e incluso consejera de su esposo, el juez de su comunidad. El conocimiento público de su influencia hace que las otras mujeres la sigan al mercado en silencio al tiempo que “ella misma vigilaba su poder” (24). Cuando su esposo cesa de sus funciones, ella se vuelve más intranquila por su condición de mujer estéril y se autoproclama “madre” de un niño mestizo cuyo sacrificio final se equiparará al de Cristo. De forma similar, en *Los recuerdos del porvenir*, la Iglesia y las clases altas mantienen una sangrienta lucha por el poder que afecta a todos los habitantes de la ciudad de Ixtepec. Al igual que Castellanos, Garro representa a los personajes femeninos bajo la tutela de un hombre y así vemos cómo las mujeres del prostíbulo organizan su jerarquía en base al rango militar de su amante. No obstante, esta novela añade otro elemento a tener en cuenta en estas relaciones de poder que no vemos en la obra de Castellanos. La autoridad de Julia, la bella amante del General Francisco Rosas en la novela de Garro, no depende de su obediencia o influencia sexual sobre el general sino precisamente en su silencio y apatía sexual que lo sumen en una depresión por no lograr conquistarla. Estas dos novelas muestran el influjo de un feminismo militante que enfatiza la necesidad de la liberación femenina como parte de la liberación nacional (Millán 822). La visión de este feminismo de una clase media intelectual es criticado a partir de los años noventa por su silencio ante las diferencias raciales dentro de la discriminación de la mujer porque no se ven “a las mujeres indígenas como sujetos” (826). No fue hasta la expansión del movimiento zapatista indígena que se “mostró al feminismo hegemónico mexicano una visión de

mujeres indígenas menos apegadas al silencio y a la sombra, más . . . conscientes de su discriminación social, racial y de género” (843).

A pesar de las críticas actuales, la labor de estas feministas hegemónicas favoreció el debate sobre la identidad subordinada de la mujer en la realidad mexicana. Los ideales de libertad, tolerancia y progreso que tanto se evocan en la cultura occidental en nuestros días tienden a proyectar a la mujer en igualdad con el hombre, pero todavía hoy las mujeres profesionales se encargan de balancear su vida laboral con sus obligaciones domésticas (Hind 14). En *Mujer que sabe latín...* (1973), Rosario Castellanos contextualiza la situación mexicana de los años setenta dentro del marco de la historia occidental. Observa que la historia, entendida como el recuento de las hazañas realizadas por el hombre, mantiene fuera a la mujer y la relega a una función de mito. Según Castellanos, la filosofía y el cristianismo se alían para justificar su debilidad mental y convertirla en un hada del hogar al servicio de otros (7-19). Como compensación se le otorga el beneficio de la belleza aunque ésta no es más que otro recurso de control al reducirla a un simple objeto de admiración y deseo masculinos. Cuando la mujer logra acceder a la educación y al trabajo, éstos se consideran como concesiones del hombre pues es él quien permite o impide a la mujer incorporarse al mundo laboral o a la educación universitaria. Sin embargo, Castellanos reconoce que no solo la historia y la costumbre son las responsables de esta perpetuidad en la identidad subordinada de la mujer, sino también la interiorización de dicha inferioridad por parte de la mujer. Al considerar que la educación y la independencia económica derivada del ejercicio de una profesión son concesiones del hombre, la mujer sigue posicionándose por debajo de él. No es de extrañar, concluye Castellanos, que en estos contextos en los

que la mujer trabaja el hombre se vuelva más opresor y violento con ella para recalcar su inferioridad ante él (30).

Rosa Nissán dialoga con estos postulados en su primera novela *Novia que te vea* (1992). Aquí la educación de la mujer es seriamente discutida dentro del seno de la familia. La profesión la eligen los padres como una actividad productiva pero pasajera, útil solo mientras la joven espera a que algún hombre le proponga matrimonio. Una vez casada, el esposo debe otorgar su consentimiento para trabajar como medio de distracción durante las largas horas escolares en las que la mujer está sola en casa. En este caso las mujeres están más controladas en cuanto a sus horarios, vestimenta o amistades, y deben evitar la ira de sus maridos si éstos llegan a casa antes que ellas. Sea cual fuera su estado civil, la mujer no puede considerar la educación o el trabajo como un acto de realización propios ya que requiere el permiso de aquél que está a la cabeza del núcleo familiar. Es más, las jóvenes estudian las profesiones que sus padres, especialmente las madres, eligen para ellas por lo que el estudio se reinterpreta como una obligación en la que la mujer es partícipe. Por otro lado, las esposas que trabajan lo hacen en los lugares que sus esposos eligen y son recomendadas por ellos a sus jefes. El trabajo femenino es, pues, una transacción masculina y por ello no produce cambios en la estructura social ni disminuye la subordinación de la mujer. Esta situación se mantiene desde la Ilustración cuando la profesión de la mujer se ve como un entretenimiento o una actividad subordinada al hombre (Freixas 120-30).

La interiorización femenina de la inferioridad de las mujeres dentro de una sociedad patriarcal, junto con el poder represivo de la Iglesia que perpetúa dicho estado, aparece también en la península al definir la nación tras la Guerra Civil española. Al igual

que en México, la liberación de la mujer de los patrones patriarcales refleja la identidad de una nación. Algo de esto observamos en la novela *Nada* (1944) de Carmen Laforet y *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité. En ellas los personajes femeninos se ven insertos en una vida familiar controlada por la figura paterna y las normas religiosas que imponen parámetros de conducta. Debido a la censura política, la crítica que se desarrolla en estas novelas se realiza de forma simbólica e indirecta. Por esta razón se silencian las alusiones a los gobernantes y la Iglesia funciona como centro de la vida social y geográfica de los personajes. Las mujeres protagonistas de estas obras son jóvenes con inquietudes laborales e intelectuales que no encuentran espacio en una sociedad que las relega a la función de madres y esposas. La condición laboral de la mujer se encuentra reducida a una mera función de “ocupación” permitida mientras buscan un esposo ya que su función en la sociedad era la de procrear (Freixas 121-30; Hind 27). Si en las obras mexicanas de Garro y Castellanos la subordinación de la mujer se equipara a la del indígena, aquí vemos cómo la exclusión de la mujer dentro del discurso de la nación encuentra su correspondencia con la orfandad en *Nada* y con la extranjería en *Entre visillos*. La primera enfatiza la ausencia de legado y de herencia, mientras la segunda marca una imposibilidad de pertenencia por no haber nacido en la nación. En ambas la idea de familia es fundamental puesto que inscribe a la persona dentro de un marco nacional. En el feminismo actual se observa que la descentralización del poder permite una mayor autonomía de gobierno en las Comunidades Autónomas, lo que favorece que en Andalucía y en Galicia, marcadas por su marginalidad económica, se observe un incremento de asociaciones feministas para exigir mayor igualdad de género (Ortbals 95).

El feminismo todavía mantiene fuertes conexiones con los discursos de una identidad colectiva.

La sociedad occidental del siglo XX parece haber conseguido grandes avances en aras de la libertad y la igualdad femenina, sobre todo si tomamos en cuenta que en muchos países occidentales la mujer participa de la vida pública y política de la nación, tiene acceso al trabajo y a la educación, se ha adueñado de su propio cuerpo y parece haber conquistado el mundo de las letras a juzgar por el mayor número de publicaciones y premios literarios, como el prestigioso premio Sor Juana Inés de la Cruz, a pesar de las diferencias salariales entre hombres y mujeres y de la dificultad de la mujer de ser incluida en el canon literario. Precisamente debido a este panorama cabe preguntarnos si realmente se han destruido los valores de una sociedad patriarcal, si ser mujer tiene el mismo significado en todas las culturas, o qué sucede cuando el género interactúa con nociones de raza, clase social, lugar geográfico o ideología política. ¿Es la mujer el ser oprimido solo en una relación hombre-mujer? ¿Puede la mujer actuar como opresora de sí misma? Estas y otras preguntas ocupan un lugar central en el trabajo intelectual de diversas novelistas contemporáneas, quienes no solo continúan el debate sobre la función e identidad de la mujer sino que además refutan, cuestionan o apoyan los postulados de escritoras anteriores.

En medio de estas interrogantes en torno a la mujer y la escritura femenina sobresale el debate sobre el estatus de la mujer como minoría, cuando en realidad las mujeres doblan en número a la población mundial masculina. Al situar a la mujer como sujeto de los discursos coloniales en la actualidad, Yolanda Martínez-San Miguel define a las minorías como sectores de la población que han sido excluidos tradicionalmente de

las formas de representación oficiales y que por ello necesitan ser objeto de leyes especiales de protección (29). Por lo tanto, arguye la crítica, una minoría es a la vez marginal al tiempo que es capaz de ejercer una presión, puesto que se convierte en un ente políticamente visible (29). Esta aparente contradicción puede explicarse por el hecho de que su propia marginalidad, cuando es observada, se convierte en una manifestación de su poder debido a una serie de mecanismos que no solo sirven para proteger su subsistencia sino también para destruir el sistema que los oprime. Esto se relaciona con aquello que explica Josefina Ludmer en su canónico estudio sobre las “Tretas del débil” (1984), donde se insiste en cómo la mujer, desde su lugar subordinado, es capaz de reconocer las armas que han sido utilizadas en su opresión y las adopta para defenderse en un mundo patriarcal cambiando su sentido (53). Incluso en países como Bolivia en que algunos grupos indígenas y feministas han alcanzado un significativo poder político, sus activistas suelen quejarse de continuar viviendo en la pobreza (Lind 232-33). Esto se debe a que al mismo tiempo que luchan por el acceso a recursos educativos y económicos disponibles en otros países también rechazan los postulados del capitalismo global que favorece a las clases sociales que administran el capital (237).

A uno y otro lado del Atlántico tenemos ejemplos de este fenómeno. La visibilidad política de la mujer dentro de una cultura e identidad nacional es el foco de atención de novelas como *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, en México, y *El cuaderno rojo* (1998) de Arantxa Urretabizkaia, en la Península Ibérica. A diferencia de las primeras obras feministas mencionadas anteriormente, en estas novelas los personajes femeninos son los que le dan identidad a aquéllos que las rodean. En *Nadie me verá llorar* Rivera Garza utiliza a Matilda Burgos como eje central de la narración

para cuestionar los postulados nacionales sobre la identidad durante la Revolución Mexicana. La novela dialoga con los postulados de Octavio Paz y Carlos Fuentes pero también con la visión burguesa de Castellanos y Garro sobre la subordinación de la mujer y el indígena. A través de Matilda, Rivera Garza desintegra los principios de modernidad que defendían los revolucionarios. Al morir su padre mestizo, su madre la envía a la capital para ser educada por su tío, un médico respetable, que pone en marcha un plan de “adiestramiento” para convertirla en lo que la sociedad considera una mujer decente, silenciosa y acorde con los principios morales del cristianismo, a fin de procrear hijos adecuados para una nación progresista y moderna. Esta función de la mujer se encuentra reflejada por la consideración de que ella juega solo un papel de intermediaria entre la nación y el individuo (Lowenthal 43). Matilda rechaza estos postulados, se prostituye y es encerrada en un manicomio junto a otros marginados de la sociedad tanto de clases bajas como jóvenes drogadictos de las clases dirigentes. Las escasas mujeres de la novela que parecen obedecer las normas sociales, como por ejemplo la tía de Matilda, no tienen hijos por ser estériles. La novela abre un interrogante: si el papel de la mujer en la nación es únicamente el de madre y esposa, ¿qué sucede con una nación en la que solo las mujeres que violan sus principios morales procrean hijos mientras aquéllas que se someten a ellos son estériles?

El cuaderno rojo explora este interrogante desde una perspectiva ligeramente diferente. Por un lado, abre el debate a la relación entre nacionalidad y lengua en un país que tiene cuatro lenguas oficiales y donde además existen movimientos a favor de otras variantes como el valenciano, el mallorquín y el leonés (Epps 721). Por otro lado, el otorgamiento del prestigioso Premio Nacional de Literatura a autores que escriben en

catalán, gallego y vasco dificulta las cuestiones políticas que giran en torno a la creación de un canon literario nacional, por lo que los gobiernos de estas Comunidades Autónomas intervienen activamente para crear sus propios cánones (722). La acción de la novela se desarrolla en los años posteriores a la muerte de Franco, una época histórica fundamental en el despertar de la conciencia nacional del País Vasco. Una mujer anónima conocida como la madre escribe un diario para los hijos que perdió hace tiempo porque su padre los sacó del país. Ella es una mujer activa en la política de su pueblo tanto en manifestaciones abiertas de protesta como en actividades clandestinas que la llevan a esconderse de la policía y autoexiliarse separándose de su familia. Cuando descubre el paradero de sus hijos, les envía el diario por medio de una amiga mensajera con el fin de que la conozcan y sepan cuál es su origen, su lengua y su legado cultural. Si la novela de Rivera Garza pone en tela de juicio los postulados de Octavio Paz y otros pensadores de la época sobre el papel pasivo de la mujer en la identidad nacional, Urratabizkaia presenta los inconvenientes de considerar esta identidad como una herencia cultural en relación a un legado familiar (Lowenthal 41). Tradicionalmente, la mujer es considerada como el eje de la familia y la encargada de transmitir los valores morales y culturales de una sociedad. El problema se plantea cuando la mujer es separada de sus hijos mientras éstos son pequeños porque no solo pierde identidad ella como madre sino también sus hijos, ya que no logran adquirir su legado. Si la mujer es la única responsable de transmitir esa identidad, ¿qué sucede con una nación en la que las madres están aisladas de la sociedad?, o en todo caso, ¿cuál es el futuro de la mujer si debe renunciar a la maternidad para insertarse en la lucha activista de una comunidad?

No obstante, conviene insistir en que la reapropiación de los instrumentos de opresión para convertirlos en armas de doble filo no es exclusiva de las mujeres, así como tampoco es representativo de una determinada época o cultura. A lo largo de la historia se puede apreciar cómo diferentes grupos minoritarios han logrado imponerse al sistema que los tiraniza utilizando sus propios mecanismos. Durante el imperio romano, los griegos, desde su posición de esclavos, utilizaron a sus propios amos como portavoces de su cultura hasta tal punto que transformaron la identidad cultural y religiosa de sus patrones en una traducción del pensamiento filosófico griego. Más de veinte siglos después se puede observar cómo los judíos encerrados en los campos de concentración nazis boicoteaban las armas que fabricaban para el ejército alemán que los oprimía sin enfrentarse por ello a los guardianes que los vigilaban constantemente. En la realidad hispanoamericana los indígenas impregnaron las tradiciones sagradas del conquistador español con sus propias creencias prehispánicas logrando un verdadero sincretismo religioso. Es cierto que en muchos casos estos mecanismos no se desarrollan de forma consciente pero no por ello dejan de tener un gran valor como armas de defensa. En realidad, no es necesario que el individuo se reconozca a sí mismo como un ser subyugado para que se manifieste la existencia de una opresión. En muchos casos la inferioridad y la subordinación se hallan tan internamente aceptadas por el grupo marginado que se reconocen como parte de la realidad. En el caso concreto de la mujer destaca la crítica ya mencionada que realiza Rosario Castellanos a lo largo de su obra ensayística, teatral y narrativa al presentar mujeres que han interiorizado su inferioridad, hasta tal punto que se convierten a su vez en perpetuadoras de su subordinación

aleccionando a las generaciones más jóvenes, creando así un eterno estado de opresión femenina.

Esta perpetuación se aprecia en el tratamiento de la maternidad en las novelas escritas por mujeres. En las obras de las décadas de 1960 y 1970 las madres pueden ser buenas o malas pero nunca se plantea la maternidad desde una perspectiva aterradora como lo hacen algunas de las escritoras en la década de 1980.³ Así, en *Oficio de tinieblas* (1962), Catalina considera su esterilidad como una amenaza de perder a su esposo y con él su posición dentro de su comunidad; en la obra de Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), la protagonista añora al hijo que perdió pero no se arrepiente de haberlo depositado al cuidado de otros porque considera su amor por Diego mayor que el que le tiene a su hijo; en *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, la protagonista no deja de observar a su hija con envidia por las libertades que ella no tuvo cuando tenía su edad; mientras que en *Crónica del desamor* (1979) de Rosa Montero, una madre separada lucha contra los prejuicios sexuales y laborales que sufren las mujeres sabiendo que cuando su hijo crezca perpetuará esos valores contra los que ella se enfrenta. Como vemos, la maternidad evoluciona de ser considerada como algo necesario, natural e incluso inevitable en los años sesenta para ser tratada como un factor secundario que puede ser sacrificado por un amor superior, o usado como un instrumento de concienciación sobre los cambios vividos en el papel de la mujer en la sociedad o, por el contrario, como un fracaso en la relevancia de esos cambios. Frente a estas novelas se

³ Conviene señalar que este hecho sí sucede en la poesía debido a la mayor libertad expresiva que permite el género. Destaca de manera especial el poema de Rosario Castellanos, "Autorretrato" (1972), en el que una madre es consciente que su hijo varón se convertirá en juez y verdugo de su propia identidad como mujer. En un abanico más amplio de las letras hispanas femeninas se encuentra el poema titulado "El hijo" (1938) de Alfonsina Storni, donde se representa la maternidad como una invasión violenta del cuerpo femenino.

encuentran otras en las que la maternidad se presenta como algo violento y represivo. En *Urraca* (1982) Lourdes Ortiz presenta a una mujer capaz de utilizar a su hijo como un arma política, de la misma forma que el hijo la encierra en un monasterio hasta que deja de ser una amenaza para su reino. Josefina Vicens muestra la cara negativa del cuidado materno en *Los años falsos* (1982) donde el protagonista masculino culpa a su madre de haberlo matado por obligarle a tomar la identidad de su padre cuando éste muere. Igualmente represiva es la figura de Mamá Elena en *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, ya que es ella la causante de la infelicidad de su hija Tita y de Pedro.

Una posible explicación a este fenómeno se encuentra en la proliferación de estudios críticos sobre la maternidad en la década de 1970 como consecuencia directa de los avances teóricos de la crítica feminista. Críticas como Elaine Heffner llaman la atención sobre el peligro de ciertos postulados feministas del momento, ya que en su interés por destruir la base autoritaria impartida por la sociedad que veía la maternidad como único medio de alcanzar la glorificación de lo femenino, se provocaba el rechazo de la mujer feminista a ser madre (6). En un intento por conciliar la maternidad con el concepto de feminidad, Heffner suaviza la polémica afirmando que si bien la maternidad no es la única vía posible para que la mujer se realice como individuo, sí puede ser una opción aceptada ya que el feminismo no debe limitar posibilidades de liberación, sino multiplicarlas (20). De esta forma se pretende eliminar el sentimiento de culpa que tanto el psicoanálisis como el feminismo imponen a la madre: el primero por considerarla responsable de los traumas de sus hijos y el segundo por menospreciar su labor en la lucha contra la opresión femenina (25). A pesar de esta actitud conciliadora, Heffner sigue considerando la maternidad como un prototipo de las relaciones humanas en la

sociedad que requiere concesión y compromiso por parte de la mujer (36, 70). La responsabilidad de la madre para educar a sus hijos dentro de unas normas sociales preestablecidas se intensifica por el lenguaje imperativo que emplea al aconsejar a las mujeres sobre qué (no) deben hacer o pensar sobre sí mismas (122). El hecho de que no se aporte ninguna crítica sobre el porqué se considera a la mujer como la responsable de enseñar a sus hijos los modos de comportamiento socialmente aceptados, en contraste con la escasa participación que se le concede al hombre en este estudio, implica la interiorización de la maternidad como una función social. Si esto es así, ¿puede la mujer sentirse realizada como tal por medio de una maternidad que debe perpetuar las normas de conducta de una sociedad discriminadora?

Nancy Chodorow aborda estas cuestiones en su ya canónico estudio *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978) que parte del consenso del feminismo y el psicoanálisis de considerar la maternidad como un fenómeno social (11). Esto hace que feministas como Margaret Polatnick consideren la maternidad como una forma de reforzar y perpetuar la falta de poder que tiene la mujer en la sociedad ya que no trabajan y si lo hacen desempeñan trabajos de menor remuneración (Chodorow 31). Esta necesidad de defender y atacar la maternidad está basada en las contradicciones internas que surgen entre la familia y la organización social en relación al género, ya que otorgar la exclusiva responsabilidad de los hijos a la madre crea también conflictos con la masculinidad: “the more father-absence (or absence of adult men) in the family, the more severe are conflicts about masculinity and fear of women” (213). A finales de los noventa Patrice Diquinzio publica *The Impossibility of Motherhood. Feminism, Individualism, and the Problem of Mothering* (1999), donde

afirma que todavía a las puertas del nuevo milenio hay muchas mujeres confusas sobre la elección de la maternidad (242). En su estudio la autora aboga por un replanteamiento de los objetivos de la crítica feminista reforzando la idea de individualidad en la mujer (244). Además, la proliferación de procedimientos de concepción y adopción hoy en día potencia la opresión de la mujer al no estar disponibles para todas las clases sociales o regiones geográficas (250). De esta misma forma también el concepto mismo de madre cambia dependiendo del método de reproducción empleado. Si aplicamos a la maternidad el mismo principio crítico que Toril Moi aplica a las diferencias de género, observamos que a través de la indefinición legal descubrimos un vacío teórico (*What is a Woman?* 85-92). Los debates éticos que rodean al derecho legal a la custodia de una mujer que ha donado su óvulo frente a aquella que ha llevado el embarazo resaltan la complejidad de definir legalmente el concepto de madre. Desde la comunidad médica se valoran también las connotaciones éticas de acceder a las bases de datos de donantes anónimos de espermatozoides u óvulos en los casos en que se necesita un trasplante de órganos. Películas como *My Sister's Keeper* (2009), basada en la novela del mismo nombre de Jodi Picoult, evalúan el alcance moral de provocar una fecundación alterada genéticamente para que el bebé que nazca pueda salvar la vida de su hermana enferma de Leucemia. A esto se le suman las realidades sociales homosexuales, ya que el rechazo a una maternidad lesbiana frente a una heterosexual también afecta la definición misma de maternidad y feminidad. Esto nos hace pensar en las contradicciones existentes en la concepción de la maternidad por parte de la ideología feminista, porque sus principios sobre la individualidad y subjetividad especifican la imposibilidad de ser madre y sujeto político al mismo tiempo (250-51).

La perpetuidad de ciertos valores sociales, su manipulación, su fusión y el sincretismo no solo son síntomas de la situación desigual de privilegios, sino que a su vez permite que la cultura del grupo vencido sobreviva como un acto de “resistencia al poder de usar creativamente el afán mimético” (Monsiváis, “¿Cómo se dice?” 112). Éste es precisamente su legado, la prueba real de su victoria, no solo por su resistencia a la desaparición sino por su uso de la tradición opresora como un trampolín para denunciar su posición de minoría.

Un ejemplo de esta supervivencia es la figura de la Virgen de Guadalupe en México. Desde el inicio de la conquista los religiosos españoles intentan hacer entender a los indios la necesidad de convertirse a una religión contradictoria para ellos. El culto de la virgen solo es aceptado por los indígenas cuando es posible asociarla con la diosa mexica Tonantzin, razón por la que la nueva virgen americana adquiere una fisionomía india (Leal 229). Como se sabe, los indígenas “recapturan” a su diosa autóctona transformando la figura sagrada impuesta por el conquistador español. Esta actitud sirve como rechazo a la dominación española puesto que la “captura” de las deidades titulares de la nación enemiga sirve como representación simbólica de la conquista (Townsend 112). De todos modos, esta práctica de reapropiación simbólica no era nueva para ninguno de los dos imperios a ambos lados del Atlántico. Durante la Reconquista la religiosidad española se impregna de elementos moriscos que adornan sus templos, mientras el imperio azteca incorpora a su propia identidad los conceptos y las formas de culto de los pueblos sometidos bajo su dominio que le “transmitían la herencia religiosa de culturas más antiguas” (Nebel 83). Esta aceptación del pueblo vencedor se halla correspondida de forma similar por la rápida acogida que los frailes españoles mostraron

al vislumbrar el valor pedagógico y la eficacia de utilizar esta figura sincretizada en el proceso de evangelización (Nebel 127). La lección es conocida: así es cómo la Virgen de Guadalupe denuncia desde el nacimiento de su culto la situación de minoría del pueblo indígena porque, tal y como defiende Martínez-San Miguel, a un mismo tiempo resalta su marginalidad y su capacidad de presión política (29).

Cuando hablamos de minorías, entonces, los símbolos que representan su fuerza también suelen denunciar su debilidad. La imagen mestiza de la virgen revela la supervivencia de las creencias indígenas a la vez que representa el conflicto de identidad racial en un continente marcado por lo híbrido (Gruzinski 15). Junto a estas funciones se suma el empleo que la Iglesia hace de esta misma imagen como “vehículo de todos los poderes y de todas las vivencias” con la finalidad de sojuzgar a un pueblo (13). El valor político de esta virgen se resalta al no asociarla con el papel de madre de Dios, “sino más bien como la mujer apocalíptica que aplasta a la serpiente y protege desde el cielo a sus elegidos” (Franco, *Las conspiradoras* 19). Desde este punto de vista, la fe religiosa de los primeros indígenas convertidos al cristianismo se asienta sobre la esperanza de protección y venganza de las injusticias sufridas por su pueblo a manos de los invasores, quienes irónicamente justificaban su posición dominante por medio de la religión. Más tarde las futuras generaciones de criollos y mestizos, quienes en su mayoría desconocían el mito de Tonantzin, se apropian de la figura de la Virgen de Guadalupe durante la independencia como símbolo de protección y reflejo de su mezcla racial, convirtiéndola así en un instrumento político (Báez-Jorge 142-45). Si volvemos a la metáfora de Ludmer, es evidente que el múltiple cambio de sentido de las armas opresoras encuentra un espacio propio en la construcción sincrética de la virgen guadalupana.

4. Narrativa femenina en España y México

Teniendo en cuenta este complejo panorama, mi propuesta de investigación pretende ahondar en la capacidad de poder que tiene el oprimido según la narrativa femenina de los últimos veinte años. El propósito es analizar la forma en que “las escritoras abordan el tema del poder, de la nación y de la relación entre las mujeres y el poder” para así establecer la existencia de “rasgos en común con la de los grupos marginados o subalternos” (Seydel, *Narrar historia(s)* 26). De una forma u otra, “la narrativa escrita por mujeres tematiza los mecanismos que sirvieron para silenciar a las mujeres y proponen cambios en cuanto a los patrones de comportamiento y de los roles asignados” no solo a la mujer sino también a “otros grupos que quedaron relegados a los márgenes del espacio de la nación” (Seydel, *Narrar historia(s)* 22). Lo que se busca en estas nuevas narrativas es desenmascarar los principios que siguen identificando a la mujer como una minoría social y a su escritura como un ente de existencia dudosa por no encajar del todo dentro de un canon literario, supuestamente homogéneo, que tiene pretensiones hegemónicas disfrazadas de universalidad. Al pasar por estas páginas inevitablemente nos preguntamos ¿qué tiene una obra escrita por una mujer para necesitar mucho más tiempo que otra escrita por un hombre para formar parte de los manuales de historia de la literatura? ¿Se trata únicamente de una cuestión de género o entran en juego otros factores?

El marco cronológico de este estudio lo dicta la incuestionable ventaja de hallarnos en medio de dos milenios. La última década del siglo XX tiende a proyectarse hacia el pasado, a lo conseguido hasta el momento, mientras que los primeros años del siglo XXI no pueden desligarse de lo heredado al mismo tiempo que proyectan su visión

hacia el futuro, al nuevo siglo y nuevo milenio que nos aguarda como especie humana. Por ende, este proyecto se basará en un análisis trasatlántico de los mecanismos de silencio tanto de primer grado, empleados por los personajes, como de silencio en segundo grado al comparar una serie de obras relevantes (Loevlie 30). Críticos como Debra Castillo, Helene Carol Weldt-Basson, Janet I. Pérez y Genaro J. Pérez reconocen la problemática en torno a las múltiples interpretaciones que pueden ser asignadas al silencio. Sus conclusiones se basan en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, se encuentra la aceptación generalizada de estos autores sobre la necesidad de romper el silencio por medio de la palabra para aclarar verbalmente su significado y así se le pueda otorgar un valor de resistencia y subversión. Esta idea se encuentra presente ya en la célebre *Respuesta* de Sor Juana Inés de la Cruz, en la que se afirma que el silencio “es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar” y por ello es necesario “ponerle algún breve rótulo para que se entienda” con el fin de exponer su correcta interpretación (40). Debra Castillo considera que el silencio por sí mismo no puede proveer una adecuada base ni para una acción política ni para una teoría literaria concluyente (*Talking Back* 42). No obstante, esta postura ignora el valor político del silencio en casos de tortura, de rechazo a un Régimen (como puede ser el caso de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, por ejemplo), o incluso en muestras de respeto público por las víctimas de atentados terroristas o desastres naturales. En segundo lugar, es significativo el acuerdo existente entre los críticos al diferenciar dos tipos de silencio: uno tradicional y opresivo que señala a la persona como víctima, y otro subversivo que refleja un rechazo a los postulados patriarcales.

Tanto el trabajo de Weldt-Basson como el estudio de Charlene Merithew coinciden en el rechazo contundente del silencio opresivo que es necesario romper mientras defienden la importancia del silencio subversivo como un acto comunicativo y voluntario de resistencia. Esto plantea una serie de complicaciones de difícil solución. Toril Moi en su libro *What is a woman? And Other Essays* (1999) señala dos de estos inconvenientes: por un lado, el grave obstáculo de cómo expresar claramente que el silencio es voluntario y no impuesto por las circunstancias o por una tercera parte (215); por otro lado, la necesidad de analizar el contexto en el que se emplea el silencio puesto que éste es siempre una respuesta a algo y por eso también es necesario prestar atención al silencio opresivo ya que de no hacerlo se estaría ignorando la relevancia de esa opresión: “whether my silence is caused by self-respect, exhaustion, opposition, indifference, or contempt it still represents a response to the other’s appeal” (244).

En todo momento me concentro en el uso de estos mecanismos y su contexto y no necesariamente en el género de los personajes que lo empleen. Mi propósito, por lo tanto, es liberar a la narrativa femenina de su yugo a través de una crítica literaria que tome en cuenta la producción novelística de mujeres a ambos lados del Atlántico en los últimos veinte años. No por ser mujer, una escritora debe escribir exclusivamente sobre mujeres y la opresión social que solo ellas sufren.

Desde este punto de vista es muy significativo el empleo del silencio en personajes masculinos. Al igual que las mujeres, los hombres que pueblan las novelas de escritoras contemporáneas emplean el silencio como respuesta a una opresión social o política que los explota. En *Alta infidelidad* (2006) de Rosa Beltrán, por ejemplo, nos encontramos con un protagonista envejecido y silencioso al final de la novela en claro

contraste con la locuacidad de las tres mujeres a las que creyó controlar. Los hombres jóvenes en la novela *Novia que te vea* (1992) de Rosa Nissán están circunscritos al silencio que se produce en presencia del patriarca de la familia como muestra de obediencia a su autoridad. Las miradas, los silencios y los gestos de prudencia aparecen de manera significativa en los personajes masculinos de *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, ya que su condición política de republicanos en un marco de dictadura los excluye de una identidad nacional fascista y católica, además de negarles la posibilidad de ser parte de una familia. Estos hombres se encuentran al margen político y social de su generación. Sus creencias políticas les prohíben formar parte activa de una sociedad y su condición de presos o fugitivos les impide establecer relaciones personales con las mujeres que aman.

Me centro en la narrativa de España y México por varios motivos. La relación entre España y México ha sido desde un primer momento íntima y compleja al mismo tiempo. Los españoles encuentran en México la primera gran civilización indígena que los deslumbró. España impone su presencia en México desde la conquista y a lo largo de todo el virreinato en que México es la “colonia más valiosa” (Elorza 37). Tras varios siglos de tensiones, odios y recriminaciones históricas, en gran parte debido a la imposición hegemónica de España sobre la América indígena, el siglo XX presenta una nueva visión de España a los mexicanos: el de una nación dividida contra sí misma. Su mutuo acercamiento se produce, sin embargo, en la década de 1930, con la emigración de españoles republicanos, “cuya acogida por el presidente Cárdenas culmina la solidaridad mostrada desde un primer momento con la Segunda República” (37). Como bien explica Miguel León-Portilla, estos exiliados políticos son recordados en México todavía hoy

“con admiración y cariño” ya que “su presencia ha dejado una honda huella en el país” (29). El motivo subyacente en este acercamiento se debe a una comprensión real del problema bélico. México había vivido un enfrentamiento similar en su propia tierra durante la Revolución Mexicana por lo que pocos años después, según Carlos Fuentes, se halla capaz de reconocerse en una España abandonada y fragmentada (*Nuevo tiempo* 180, 177).

Existe, desde luego, una clara diferencia en la actitud de estos dos países en relación a los dos grandes acontecimientos que han marcado de forma irrefutable su propia historia durante el siglo XX: la Revolución Mexicana y la Guerra Civil española. Según Carlos Fuentes, la revolución significó para los mexicanos “un acto de auto-reconocimiento nacional” que potenció los discursos sobre la mexicanidad (*Tiempo mexicano* 133). Estos discursos capitaneados por Octavio Paz trataban de definir, como se sabe, la identidad nacional a raíz de relaciones históricas marcadas por la violencia y la represión (*Other Mexico* X, 18). Paz no deja de insistir en la presentación del carácter mexicano como “un producto de las circunstancias sociales” que le llevan a negar su identidad española, india y aun criolla ya que aceptarlas sería reconocer su derrota (*El laberinto* 56, 69). Aun cuando críticos posteriores rechazan esta representación del mexicano al considerarla altamente artificial puesto que solo le otorga al carácter mexicano “una existencia literaria y mitológica” (Bartra 16), no cabe duda de que la revolución otorga a México un nuevo grado de auto concienciación (Van Delden 8).

Por el contrario, la Guerra Civil española tuvo el efecto opuesto en España: en vez de potenciar la reflexión y el debate, provoca un silencio real. Desde la muerte del general Francisco Franco en 1975, España ha optado por “el pacto del olvido” que ha

inhabilitado al país para enfrentar el pasado traumático de la guerra, el exilio y la dictadura (Ferrán, *Working Through Memory* 14). Para muchos, este pacto parecía necesario para una coexistencia pacífica tras el Régimen de Franco y fue considerado como el único recurso para evitar repetir el pasado, por lo que fue altamente aceptado por la sociedad (23, 25). Esta aprobación colectiva del silencio se aplica a otros períodos históricos igualmente conflictivos. En la celebración del Quinto Centenario, por ejemplo, España intenta evadir otra vez su responsabilidad en la violencia de la conquista al presentarla como un simple “encuentro de culturas” (26). Aunque, según el artículo de León-Portilla, el uso de este término fue sugerido por el gobierno mexicano (29), la sorpresa con la que los españoles recibieron este calificativo refleja la vigencia de una actitud desconocedora, o en el peor de los casos demoledora, de todo un pasado precolombino y colonial. Todavía en el año 2001, el rey de España, don Juan Carlos I, afirmó durante un discurso que la lengua española nunca había sido impuesta a ningún pueblo. Esto no solo provocó una enérgica reacción de protesta por parte de los pueblos hispanoamericanos, sino que dentro de la misma península también se escucharon las denuncias en lugares como el País Vasco, Cataluña y Galicia que vivieron una fuerte represión lingüística que data desde la época de la reconquista a manos de los Reyes Católicos y que se intensificó de forma especial durante el franquismo (Ferrán, *Working Through Memory* 26).

La relación entre España y México parece circunscrita a un contexto de guerra, sangre, violencia y exilio. Es más, el primer acercamiento histórico entre ambas naciones tiene como raíz una Guerra Civil que se prolongó en una larga dictadura. Aún cuando la actitud positiva hacia los exiliados republicanos en México se encuentra ampliamente

documentada (Elorza 39; Krauze 16; León-Portilla 28), no puede negarse que todavía en la actualidad existen resentimientos mutuos. En noviembre del 2006 la revista mexicana *Letras Libres* publicó un número especial sobre las relaciones diplomáticas y artísticas entre los dos países. “Una historia de ida y vuelta” es el significativo subtítulo elegido para el número donde los diferentes artículos recogidos intentan aportar una visión crítica y objetiva sin caer en el negativismo. Sin embargo, el hecho de que la mayoría de los artículos hayan sido escritos desde una perspectiva mexicana enfatiza de nuevo el silencio que España utiliza como arma defensiva para no enfrentar su responsabilidad histórica. Autores como Miguel León-Portilla y Antonio Elorza presentan aquí tanto los aspectos positivos como los negativos de esas relaciones pero llama la atención el carácter rebuscado de los escasos elementos positivos desde una perspectiva intelectual. Por ejemplo, León-Portilla destaca como positivo el respeto que ambas naciones tuvieron hacia los frailes (27) y Elorza recalca el odio actual que tanto México como España sienten hacia Estados Unidos por considerarlo responsable de la pérdida de sus territorios (38). Resulta extrañamente paradójico que ambos países compartan un sentimiento de respeto y odio hacia una tercera parte sin mirarse recíprocamente, acción que intensifica aún más la profunda separación que existe entre ellos.

En oposición a lo anterior, el artículo de Enrique Krauze en este mismo número pretende destacar únicamente lo positivo en cuanto a las relaciones literarias entre España y México; sin embargo, no puede evitar expresar implícitamente una inevitable separación. Después de reconocer la influencia de revistas españolas para la creación de *Letras Libres*, Krauze se enorgullece de ese homenaje literario al “fundar, en España y para España, la revista *Letras Libres*, una edición espejo, no idéntica sino

complementaria, de la edición mexicana” porque “quienes leemos y escribimos en español debemos estar unidos” (16). El triunfo que parece descifrarse de estas palabras, en las que México opera como el portavoz cultural ofreciendo una mano amiga a su antigua metrópoli, se ve contrastado con el deseo de autonomía en el último párrafo: “dijimos que en el universo literario no hay linajes ni dinastías. Por eso insistimos en que nuestra revista no era heredera automática de *Vuelta*” (19). Nótese el valor político de esta declaración ya que la revista de *Letras Libres* suele anunciar con frecuencia en sus números que se trata de una continuación de esta revista fundada por Octavio Paz como “una rama de tronco antiguo” con las huellas peninsulares de *Revista de Occidente* (16). Lo que Krauze está rechazando en realidad es la creencia de considerar la revista mexicana como una “heredera automática” o “una rama” secundaria de la peninsular. Si se tiene en cuenta que el concepto de herencia está relacionado con la pertenencia a un linaje, esta declaración de independencia de los intelectuales mexicanos rechaza su condición de herederos naturales, automáticos, de una nación que les es ajena aun cuando no niegan la naturaleza de su origen. En otras palabras, el que una revista (o incluso una nación) reconozca haber nacido a partir de otra, no significa que debe aceptar automáticamente como herencia todos los preceptos de su tronco común. Por si esto no fuera suficiente, el artículo concluye afirmando que “nuestro nombre” está “fincado en dos pilares: literatura y libertad” (18). De este modo, la independencia literaria de México se ve intensificada, hecho que denuncia la existencia de un conflicto puesto que tradicionalmente los españoles, según León-Portilla, tienden a mostrar desinterés por los iberoamericanos al considerarlos como algo subordinado cuando los “miran de arriba abajo” (29).

Conviene destacar que todos los críticos mencionados hasta ahora que examinan las relaciones actuales entre España y México son hombres. Críticas como Jean Franco, Stacey Schlau, Ana Rosa Domenella, Josefina Ludmer y Marta Lamas al igual que otras autoras más recientes como Maricruz Castro Ricalde, Nora Pasternac, Nelly Richard y otras colaboradoras del Grupo de Estudios de la Mujer “Diana Morán” en Coyoacán, México, suelen prestar una mayor atención a las relaciones coloniales y solo ocasionalmente establecen puntos de encuentro entre las mujeres escritoras en las dos orillas más allá del legado del exilio. Todo parece indicar que fuera de un contexto de exilio y expatriación sus obras se orientan hacia direcciones diferentes y es aquí, precisamente, donde se encuadra la relevancia de mi investigación: determinar qué puntos de conexión y de diferencia existen entre estas mujeres escritoras por su forma de representar los mecanismos de poder en su sociedad a ambos lados del Atlántico.

Ana Rosa Domenella sintetiza las características que definen a una nueva generación de escritoras mexicanas. En su mayoría, todas ellas poseen estudios universitarios y comienzan a escribir sus primeras novelas cuando tienen unos treinta años (“Escritura, historia y género” 20), lo que les da un estatus de madurez ya que vierten su educación y experiencia en su obra. Esto se aprecia en el uso de referencias intertextuales con la llamada “literatura culta” y en el empleo de otras lenguas extranjeras (21). Predomina en todas ellas la perspectiva femenina y suelen escribir novelas de iniciación y aprendizaje (22). Esto último es contradictorio, especialmente si tomamos en cuenta que en este mismo espacio crítico Domenella afirma que este tipo de novela es característico de las primeras escritoras de la década de 1950, como una metáfora del aprendizaje de escritura que debía desarrollar una escritora. Si sesenta años más tarde la

mujer sigue escribiendo novelas de iniciación, ¿significa que la escritura femenina todavía se halla en un proceso de aprendizaje? ¿No ha habido progreso hacia una madurez literaria? ¿Acaso el acceso a la educación universitaria, la posibilidad de viajar y de hablar lenguas extranjeras no ha ayudado a la literatura femenina a desarrollarse en más de medio siglo? Si bien es cierto que la revisión histórica es característica del posmodernismo en el que vivimos y por consiguiente se puede aplicar a un amplio número de escritores (Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* 91, 93), también es verdad que las mujeres a ambos lados del Atlántico dialogan con esos discursos posmodernistas y poscoloniales “acerca de la construcción de cualquier identidad que toma en cuenta la crisis del Estado y de la identidad nacional” (Seydel, *Narrar historia(s)* 22). La importancia de esta mirada al pasado se basa en que se trata de una “interpretación de la realidad” cuya finalidad es “rescatar las memorias alternativas, entre ellas, las de mujeres, indígenas y otros grupos” marginales (Seydel, *Narrar historia(s)* 14, 22). En España, los años noventa presentan también una proliferación de obras sobre la fragmentación, el género, el sexo, la raza y la discusión de la nación así como el crimen y la corrupción que pone de manifiesto la intervención de los postulados del posmodernismo en la creación literaria a ambos lados del Atlántico (Epps 723).

Esta identidad fragmentada se aprecia de una manera más evidente en las novelas históricas de Carmen Boullosa. En *Duerme* (1994), el silencio de su propia narración interior le permite a Claire, la protagonista, recorrer con una visión crítica todos los estamentos sociales de la sociedad colonial mientras adopta diferentes personalidades gracias a varios cambios de vestuario y escenario. A través de su pensamiento, el lector descubre la fuerte denuncia que realiza ante la incongruencia de una identidad que se ciñe

a rígidos principios culturales e históricos. Desde el silencio de su imaginación se crea un vínculo entre la protagonista y el lector por medio del cual se ejerce el mayor de los derechos que Claire tiene como ser humano: la libertad de pensamiento. El ejercicio de esta libertad también se halla presente en la novela *Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute, donde Adriana, una niña de once años, interpreta el mundo que la rodea a través de su propia imaginación que está impregnada por las lecturas de cuentos infantiles además de las conversaciones fragmentadas que escucha de los adultos mientras se oculta debajo de las mesas. Esto se debe a que como seres humanos interpretamos y modificamos nuestra identidad a través de la concepción que tenemos de nosotros mismos y no por medio de concepciones impuestas por la sociedad (Oksenberg Rorty 553).

En *El velázquez de París* (2007), Boullosa vuelve a jugar con el lector mostrando la relación que existe entre el arte, la literatura, la historia y las relaciones de poder. La conexión entre el lector y el narrador se ve enredada por la utilización de un personaje llamado Carmen Boullosa que es la narradora principal de la obra. Cuando este personaje habla en primera persona aporta información biográfica perteneciente a una Boullosa real que aparece en la cubierta del libro. Se crea así un lazo de triple cuerda que anuda fuertemente la realidad y la ficción así como también las entidades narrativas de autor, lector y narrador, permitiendo la aplicación de las críticas que se hacen sobre la pintura tanto a la realidad social como a la literatura. Esta triplicidad también se observa en el plano cultural y temporal, ya que la narradora se presenta como una escritora mexicana que está en un París del siglo XXI narrando una historia sucedida en la España renacentista de los siglos XV y XVI, la expulsión de los musulmanes representada en una

pintura barroca del siglo XVII. De nuevo se observa la triplicación de modelos culturales: la literatura, la historia y la pintura que posibilita la transferencia de los postulados críticos de un modelo a otro.

Este juego de pintura, escritura y análisis teórico del arte se encuentra también en la novela de *El sueño de Venecia* (1992) de Paloma Díaz-Mas, donde realizamos un recorrido histórico y literario de una pintura originada en el siglo XVII que sobrevive hasta la década de 1990. La novela está dividida en cuatro períodos históricos relevantes en los que la pintura es redescubierta e interpretada según los principios artísticos del momento. Se desarrolla así un claro diálogo con los postulados de Walter Benjamin a la vez que se denuncia la arbitrariedad de los parámetros sociales, políticos y religiosos que moldean nuestra forma de observar y entender el mundo. La fusión con la literatura se realiza por medio del estilo literario que representa cada una de las épocas históricas. De esta forma, la presentación de la pintura en el siglo XVII se narra en estilo picaresco por boca de Pablo, un huérfano vagabundo que encuentra su lugar de “prestigio” social como esposo mantenido por una prostituta retirada. El descubrimiento del cuadro en el siglo XVIII se presenta por medio del estilo epistolar mientras que la novela de costumbres sirve para narrar la reaparición del cuadro en el siglo XIX y las memorias de una niña asustada presentan la reaparición del cuadro tras la Guerra Civil.

Nuria Amat, en su novela *Todos somos Kafka* (1993), también juega con la literatura y la realidad creando un personaje llamado Lectora que va en busca de su autor suicida. La novela marca resonancias con la obra teatral de Luigi Pirandello titulada *Seis personajes en busca de autor* (1921) además de las obvias conexiones con la obra de Kafka. La literatura y la realidad se une a la crítica literaria cuando Amat dialoga con el

tratamiento de la locura en la narrativa femenina del siglo XIX y rompe las barreras entre realidad y ficción, entre lectora y escritora, entre la mujer, la madre, la hija y la escritora loca. La relevancia que esta autora concede al silencio como parte esencial de la literatura se explica en su obra ensayística *Escribir y callar* (2010), donde la escritura se presenta como un proceso de reflexión que requiere toda la vida para entender los confusos tiempos en los que vivimos acompañados por autores anteriores.

Después de explorar la narrativa femenina y el concepto de mujer a lo largo de la historia, Aralia López-González afirma que los textos femeninos reflejan “una tensión entre el deseo de someterse y el de liberarse” de los postulados sociales que oprimen a la mujer y que a su vez desestabilizan la “identidad tradicional femenina” (39). Las mujeres escritoras tienden a expresar textualmente esta lucha “como ambivalencia, angustia, locura, o incluso suicidio, pasando por los sentimientos de culpa y depresión” (39).

Todos estos elementos de angustia, locura y depresión pueden verse claramente en *La corte de los ilusos* (1995) de Rosa Beltrán, obra que recrea el reinado de Agustín de Iturbide a través de las experiencias y las relaciones que los personajes masculinos tienen con las mujeres protagonistas. Esta novela fue galardonada con el Premio Planeta por un jurado compuesto por autores españoles y mexicanos. De principio a fin el lector es testigo de la angustia que siente la emperatriz porque no puede asociar las expectativas que tiene su esposo de establecer en México un imperio al estilo francés con la pobreza y suciedad de las calles que rodean el palacio. Paralela a esta angustia observamos la locura de la princesa Nicolasa, quien a pesar de su edad avanzada desea vestirse de forma provocativa y se declara enamorada de un joven y apuesto Santa Anna. Como no podía ser de otro modo, junto a la angustia y la locura encontramos el sentimiento de culpa y

depresión que siente la prima Rafaela por no poder controlar a Nicolasa mientras ella misma debe luchar con sus propios sentimientos hacia el obispo que la utiliza como un instrumento para derrotar al emperador. Las conexiones trasatlánticas del personaje de Nicolasa son obvias por su clara correlación con el de María Josefa en la popular obra de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba*. Al igual que Lorca, Beltrán también muestra las discusiones, rencillas y peleas que mantienen los personajes femeninos entre sí, pero a diferencia del autor español las mujeres aquí se encuentran siempre refrenadas por la reprobación masculina que no duda en recordarle a la mujer que es el hombre quien tiene la autoridad en el hogar y en la nación. Esta autoridad no radica en la función de ser el cabeza de familia, como observamos en la obra de Lorca, sino en ser precisamente hombre: “El Emperador recordó a su mujer: el esposo es el amo, el defensor, el proveedor de la casa y, en este caso particularísimo, el administrador del Imperio” (Beltrán, *La corte de los ilusos* 97). Por esta razón las mujeres viudas en esta novela se encuentran en un mayor desamparo y deben cobijarse bajo la tutela del pariente masculino más cercano ya que no tienen un defensor propio y no pueden desempeñar las funciones que solo un hombre puede realizar en la familia. Es precisamente en estos momentos en los que el silencio aparece marcado de forma contundente:

En cuanto a la esposa, ella debía ser el encanto que convirtiera el hogar en delicioso nido. Aunque no fuera Emperatriz, que lo era, aunque no fuera madre, ni maestra, ni institutriz, que también lo era, tan solo por el hecho de ser mujer, ella, Ana María, debía concentrarse en la sagrada misión que había adquirido en el momento de ser bautizada con un nombre de mujer. Educar. Sonreír. Y callar. Y de esas tres cosas, sobre todo callar, señora, hacer acopio de fuerzas y callar de nuevo, que el silencio, aunque no lo parezca, es el más grande acto de energía. (97)

En primer lugar, la responsabilidad de convertir el hogar en un espacio cómodo y acogedor para el hombre se extiende a toda mujer y no solo a la esposa. Esto se debe a

que en el hogar del Emperador viven también su hermana soltera, Nicolasa, y su prima viuda, Rafaela, de modo que ellas no pueden desembarazarse de sus deberes por el simple hecho de no estar casadas o no ser madres. En segundo lugar, llama la atención que el inicio de estos deberes no se deba al nacimiento sino al bautismo durante el cual se adquiere oficialmente un nombre propio. Con esto se enfatiza que la mujer solo empieza a existir como tal cuando se inserta dentro de los cánones religiosos que la controlan durante toda su vida y recibe un nombre por el que la sociedad la reconoce. El hecho de que el bautismo sucede a los pocos días de nacer resalta la indiferencia que el hombre, la Iglesia y la nación muestran ante la libertad de elección femenina. Sencillamente, la mujer no tiene opción.

En tercer lugar, el intento del hombre de disfrazar el silencio femenino como un signo de fuerza y no de opresión contrasta con el uso que la mujer hace de él. En este mismo pasaje se revela el pensamiento de la Emperatriz durante el largo trayecto a un convento donde su esposo piensa encerrarla. En silencio y logrando combatir las lágrimas, la esposa piensa en sus hijos y aunque los ama, no puede dejar de pensar que los múltiples embarazos la hacen menos atractiva, y tal vez por eso su esposo la aleja para poder verse con su amante de forma más relajada: “Ella estaba furiosa, cansada de sus obligaciones . . . No ignoraba, tampoco, que las mujeres son maestras y discípulas de sí mismas y por eso deben callar los disgustos y disculpar las faltas de los otros aunque no tengan disculpa” (96). Obsérvese cómo el silencio proviene de la soledad de saberse maestra de sí misma, sin apoyo ni dirección. Mientras el hombre está dispuesto a condenar a la mujer por no cumplir con sus deberes, nunca le proporciona una verdadera información sobre qué hacer cuando por mucho que sonría y calle su hogar no es el

“delicioso nido” que él desea. Además, el silencio se manifiesta como un rechazo a las disculpas que no son creíbles puesto que en ningún momento expresa aprobación. Su rechazo a la aceptación verbal no deja de ser un acto de determinación.

Frente a esta visión histórica del papel de la mujer de clase alta, destaca la labor de autoras como Guadalupe Loaeza y Soledad Puértolas que centran su atención en las clases privilegiadas de su entorno. *Las niñas bien* (1985) refleja las idiosincrasias de las jóvenes ricas de la capital mexicana a través del humor y la ironía de Loaeza. Su versión actualizada en *Las niñas bien. 25 años después* (2010) analiza la influencia de la globalización e internet en la concepción del mundo que tienen estas mujeres: “La verdad es que yo no creo en ningún político, ni en ningún partido, ni en ningún gobernador. En lo único que creo es en mi Facebook” (299). En *Todos mienten* (1988), Soledad Puértolas muestra el poder del silencio subversivo en las mujeres de clase media que son ávidas lectoras y aficionadas al cine y el teatro. De forma paralela a Loaeza, las mujeres no parecen haber alcanzado un gran compromiso político o social en *Compañeras de viaje* (2010), ya que su función es únicamente la de seguir los criterios de la persona a la que acompañan. Gran parte de su preocupación es encontrar nuevas formas de entretenerse y localizar los mejores centros comerciales allí adonde van.

5. Ejes temáticos del silencio

Como puede observarse, los usos del silencio tienen múltiples interpretaciones en las obras señaladas. Para facilitar su estudio, sus funciones se reducirán en torno a tres ejes temáticos que conforman el corpus central de mi investigación. En el capítulo dos analizo la representación del silencio como una peligrosa araña silenciosa que teje las

relaciones de poder en la construcción política de una identidad nacional. Para ello me centro en obras que son reconstrucciones históricas de los dos momentos fundamentales en la vida de ambos países: la Revolución Mexicana y la Guerra Civil, respectivamente. La novela *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza presenta la visión de los marginados que son excluidos de la imagen nacional moderna y progresista que el país aspira tener. La obra no solo denuncia la marginalización de las clases bajas y las diversas razas que pueblan la nación sino que también aporta una fuerte visión crítica sobre la hipocresía de las clases altas al mostrar su incapacidad de cumplir los postulados sociales que ellas mismas imponen. Los personajes femeninos, representados de forma especial por la protagonista Matilda Burgos, sufren un silencio impuesto por razones religiosas, políticas y sexuales. De forma similar, el silencio que afecta a los personajes masculinos, que en su mayoría pertenecen a las clases altas, se debe a un fracaso por no alcanzar las expectativas profesionales y económicas que la sociedad espera de ellos.

Siguiendo por este camino crítico, analizo *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, porque desestabiliza las nociones de patria que fomentaba el franquismo al presentar una visión fragmentada, dividida y oprimida de la nación. Los personajes femeninos conforman un protagonista colectivo sujeto a un silencio impuesto por su ideología política y el férreo control de la Iglesia sobre su religiosidad y su sexualidad. Las mujeres comparten con los hombres una serie de gestos y códigos clandestinos de comunicación como puede ser la forma determinada en la que tienden la ropa, la hora en la que salen a pasear o incluso el color de la ropa que visten. En estas dos novelas se puede observar cómo el silencio de los personajes quebranta la visión homogeneizadora y hegemónica de la nación, mientras que la comparación del silencio en las dos obras

muestra un paralelismo en el diálogo que ambas autoras establecen con los postulados culturales de sus respectivos países.

Debido al valor político que adquiere el silencio en estas novelas considero necesario prestar atención en este segundo capítulo a los estudios sobre el silencio de protesta y de rebeldía política que realizan críticas como Margo Glantz y Josefina Ludmer, donde se enfatizan los mecanismos de resistencia disponibles a los grupos marginados de una sociedad. Al tratarse de novelas en las que la nación cobra una relevancia especial es imprescindible hacer referencia a críticos como Benedict Anderson, quien señala el requisito de la narración como medio imprescindible para adquirir una identidad nacional, o autores como Paul John Eakin y David Lowenthal que subrayan la relación que existe entre la narración, la memoria y la herencia familiar y cultural en el establecimiento de una identidad dentro del seno de la nación. Teniendo en cuenta la exclusión de grupos marginados en la construcción de esta identidad, es igualmente necesario recordar la teoría de Julia Kristeva sobre lo abyecto en una determinada sociedad.

El capítulo tres gira en torno al segundo eje temático del silencio en relación a la función que tiene la escritura y el arte en la formación de nuestro pensamiento crítico. A través del silencio que se representa mediante un juego de metáforas encadenadas las novelas *El sueño de Venecia* (1992) de Paloma Díaz-Mas y *El velázquez de París* (2007) de Carmen Boullosa ahondan en la conexión que existe entre literatura, arte, realidad y teoría literaria. Tanto las fechas de publicación, ambas significativas en los discursos de memoria histórica en España, como la relevancia del paso del tiempo en la narración, muestran las bases culturales del pensamiento occidental en ambas novelas. Siguiendo las

referencias de los términos silenciados en las metáforas que utiliza, se puede dilucidar la crítica social que Boulosa realiza en su novela al comparar la identidad fragmentada del pueblo mexicano durante la conquista con la identidad morisca que se aprecia en un cuadro ficticio de Velázquez. De la misma forma, Paloma Díaz-Mas emplea el descubrimiento de un inédito cuadro de la escuela de Velázquez para mostrar cómo la narración erudita de finales del siglo XX es un fruto de nuestra forma de ver el mundo así como las interpretaciones que han dado al cuadro diferentes espectadores a lo largo de tres siglos. En estas novelas se encuentra un mayor acercamiento teórico entre las autoras. El hecho de que ambas sean escritoras académicas especializadas en la literatura del Siglo de Oro ayuda a que las dos dialoguen con una serie de postulados comunes sobre la historia y el arte.

El tercer eje temático se analiza en el capítulo cuatro donde se ahonda en la visión de dos escritoras sobre los avances del feminismo: Ángeles Mastretta y Soledad Puértolas. Ambas autoras tienen una larga trayectoria literaria desde mediados de los años ochenta y publican sus novelas más recientes en septiembre de 2012. En sus obras analizo la concepción que transmiten sobre los cambios sociales en la situación política, social y literaria de la mujer en las últimas décadas. Ángeles Mastretta en su novela *La emoción de las cosas* (2012), dialoga con los postulados feministas de los años sesenta para enfatizar la permanencia de una desigualdad de género en la segunda década del siglo XXI. Por medio del género autobiográfico se dirige en numerosas ocasiones a las mujeres jóvenes que silencian la necesidad del activismo político en aras de una imagen más desenfadada de la nueva mujer posfeminista. Por otro lado, Soledad Puértolas dialoga en su novela *Mi amor en vano* (2012) con la cultura popular para mostrar cómo el

silenciamiento de la opresión racial y social por una sociedad no anula la marginación real en la que viven los personajes de raza negra o las mujeres. Por medio del silencio de un narrador inválido Puértolas contrasta la teoría feminista con las tensiones culturales que afectan al hombre actual para adoptar nuevas representaciones de masculinidad.

Tanto España como México son países de gran variedad artística y ambos han trabajado juntos en varias ocasiones tanto en la publicación de literatura como en la coproducción de discos musicales o, más recientemente, en la adaptación al cine de novelas escritas por mujeres. Solo por poner algunos ejemplos de esta colaboración, pueden señalarse la co-producción méxico-española de *Lucía, Lucía* (2003) que está basada en la novela *La hija del caníbal* (1997) de la escritora española Rosa Montero, y la película *Demasiado amor* (2002), basada en la novela del mismo nombre de la autora mexicana Sara Sefchovich, en cuya producción también colabora Francia además de México y España. Es de esperar que esto solo sea el comienzo de muchos y nuevos proyectos culturales entre ambos países que ayudarán a estrechar lazos que se extienden más allá de lo meramente comercial.

CAPÍTULO DOS

LA ARAÑA NACIONAL EN *LA VOZ DORMIDA* Y *NADIE ME VERÁ LLORAR*

1. Introducción: Presentación de un tejido

La imagen de una araña tejiendo su compleja tela nos remonta invariablemente al mito de Aracne, quien, según la tradición griega, es castigada por la diosa Atenea a convertirse en araña por atreverse a bordar las injusticias de los dioses en vez de sus victorias. El carácter de denuncia y el marco femenino que caracteriza este mito hace que pronto la crítica feminista lo tome como símbolo de la literatura escrita por mujeres. Así, Nancy K. Miller afirma que al aplicar la analogía de este mito a la narrativa femenina se consigue desentrañar la crítica que se oculta detrás de su creación (Weldt-Basson 37). Al crear una red de relaciones similar a la que teje una araña, se intensifica la denuncia política y social porque ésta puede ser transmitida con eficacia a través de esta tela llena de interconexiones hasta llegar al centro mismo del poder, a la propia araña. Si bien es cierto que la crítica feminista a la que Weldt-Basson hace referencia tiende a asociar a la araña con la mujer escritora y a la tela con la escritura femenina, también se puede interpretar que dentro de la estructura narrativa la araña es el sistema político-social que se desea abolir para poder liberarse de su influencia. Las novelas de Dulce Chacón y Cristina Rivera Garza aplican este mito tanto en los entramados de su creación como en la selección de su contenido. En ambas novelas la nación se representa como una tela

opresiva que envuelve a todo aquél que entra en contacto con su sistema de valores gracias a las complejas redes sociales que nos mantienen en continua relación con aquéllos que nos rodean. En estas novelas se destaca también la influencia que tiene la visión de otras naciones extranjeras sobre la identidad nacional (Lowenthal 48). Las numerosas interconexiones que constituyen la esencia misma de la tela ayudan a transmitir a mayor velocidad y con mejor eficacia todos los discursos de poder más allá de los límites geográficos y políticos de una nación, favoreciendo la consolidación de numerosos mecanismos de defensa y resistencia. En estas novelas encontramos a personajes desconocidos entre sí, algunos de ellos extranjeros, que se ayudan mutuamente gracias a estas redes que los hacen partícipes de una misma realidad, de una misma tela, sujetos por una misma araña: la marginalización dentro de una nación.

Precisamente debido a esta situación, el propósito de este capítulo es analizar los contextos en los que aparecen dichas alusiones de marginalización nacional para descubrir las formas de resistencia que los personajes, ya sean femeninos o masculinos, tienen a su alcance para luchar contra esta “araña peluda muy negra muy negra” que teje los hilos sociales y políticos de una nación (Chacón 71). Para analizar la eficacia de estos mecanismos de resistencia hace falta rastrear la evolución de los métodos de opresión dentro del contexto social, cultural y literario de las novelas y así poder determinar el valor de sus aportaciones frente a otras contemporáneas que tratan temas similares en relación a la memoria y la identidad nacional. En el desarrollo de este capítulo tomo la definición de Benedict Anderson sobre el concepto de nación: “it is an imagined political community – and imagined both inherently limited and sovereign” (6). Asimismo, entiendo la identidad nacional como un artefacto cultural que requiere una herencia

compartida de cosas e ideas para alcanzar una identidad colectiva dentro de una determinada comunidad (Anderson 4; Lowenthal 43, 46, 47).

Desde su publicación en 1999, *Nadie me verá llorar* ha causado una profunda impresión en los lectores y la crítica por igual. A grandes rasgos, la novela presenta la vida de una mujer de clase humilde en el México revolucionario de principios del siglo XX llamada Matilda Burgos. Guiada por las circunstancias elige la prostitución como profesión y la locura como mecanismo de liberación transgrediendo así las normas sociales de su momento porque “prefiere el manicomio al matrimonio” (Poot-Herrera 103). En esta novela la locura cumple una función narrativa que sirve para agrupar “bajo un mismo rótulo” a toda una serie de personajes que no cumplen los postulados nacionales, ya sea porque “rezan desordenadamente” o “pronuncian incoherencias” o “escriben con desmesura” (Estrada, “De putas y locas” 154). Muchos estudios críticos han centrado su atención hacia el tema de la representación de la nación destacando que la Revolución Mexicana es “el eje sobre el que giraba la historia nacional y los debates sobre la identidad y la cultura mexicanas” de forma que “la guerra fue insinuándose entre los tejidos de la narración patria hasta hacerse indispensable” (Price 111).

Paradójicamente, la mayoría de estos estudios describen la nación basándose únicamente en la temática de la sexualidad y la locura⁴ utilizando casi en exclusiva la relación que Matilda establece con Joaquín Buitrago, el fotógrafo drogadicto que la retrata, y con su compañera en el prostíbulo, Diamantina. Sin embargo, otros personajes que circulan en la novela reciben una atención subordinada en estos estudios dependiendo de su relación con los dos protagonistas, lo que resulta muy significativo especialmente

⁴ Véanse los estudios de Laura Kanost sobre el simbolismo del manicomio, de Maricruz Castro Ricalde sobre la crítica a los postulados oficiales, de Robert McKee Irwin sobre los discursos de la modernidad y de Traci Roberts-Camps sobre la dialéctica del cuerpo, citados todos ellos en la bibliografía.

cuando casi siempre se afirma que la novela se enfoca en los seres marginados de la época del Porfiriato (Castro Ricalde VII; Kanost 304; McKee Irwin 78; Roberts-Camps 81; Price 112). De esta forma, la marginalización de personajes como los compañeros de profesión de Buitrago y las mujeres profesionales que firman el acta de locura y el certificado de defunción de Matilda, entre otros, es doble no solo por la sociedad que representan sino por la crítica literaria que no reconoce su independiente relevancia dentro de su mundo literario y le reserva únicamente pequeñas alusiones (Poot-Herrera 108).

Por su parte, la publicación de *La voz dormida* en el 2002 ha tenido un fuerte impacto social que, según José F. Colmeiro, debe ser considerado dentro del contexto cultural acerca del reciente renovado interés que siente España por la recuperación de una memoria que ha sido oficialmente olvidada (193). La novela cuenta la historia plural de un grupo de mujeres encarceladas durante los años de guerra y dictadura así como las complejas relaciones que establecen tanto entre ellas mismas como con aquéllos que viven tras las rejas del patio de visita. La necesidad de establecer los lazos que conectan a la literatura con la realidad social y política de una nación refuerza la creencia de que toda memoria histórica está construida de una forma social y cultural (Eakin 295). En la novela de Chacón confluyen la historia de un acontecimiento pasado, la tradición cultural transmitida por la literatura y por otras formas populares, así como la realidad social del presente. El objetivo es demostrar que el silencio en torno a la Guerra Civil no significa que se hayan superado sus consecuencias en la España moderna, ni siquiera a más de sesenta años de la guerra.

2. En el principio se creó el silencio...

Al analizar las diferentes formas de resistencia en diversos relieves mexicanos sobre la conquista Margo Glantz afirma que “la mejor forma de esconder algo es mostrarlo abiertamente” (“La posmodernidad” 141). Rivera Garza y Chacón esconden el verdadero valor subversivo del silencio mostrándolo abiertamente en las primeras páginas de sus novelas. El título de la obra de Chacón nos habla de una voz dormida pero no anulada que amenaza con despertarse en cualquier momento. La dedicatoria: “a los que se vieron obligados a guardar silencio” enfatiza la importancia del silencio en la construcción literaria de la novela como un mecanismo de represión política sobre las víctimas del franquismo. Es un silencio impuesto desde el exterior, incapaz de impedir que aquéllos que se vieron obligados a obedecer sus preceptos encuentren ahora la fuerza de sus propias voces para denunciar sus traumas. Es evidente que el intenso resurgir de las memorias sobre este pasado traumático dentro del marco literario español tiene como base directa la invalidación del “pacto del olvido” que caracteriza la transición política hacia la democracia de 1975 (Ferrán, *Working Through Memory* 14). Durante años se consideró este recurso del silencio y del olvido como el único medio posible para facilitar la convivencia tras la violencia de la guerra, el aislamiento de la posguerra y la dureza de la dictadura. Es ahora, cuando nace una nueva generación que no conoció la guerra ni vivió la dictadura, que es posible revisar el pasado desde una perspectiva histórica con menos crispación y un mayor distanciamiento de los acontecimientos que rodean tan importante hecho en nuestra historia (Neuschäfer 145). Por otra parte, el epígrafe que cita a Paul Celan identifica al “caudillo del silencio” como responsable de este silencio

impuesto. Esta referencia es difícilmente olvidada por todos aquéllos que no pueden dejar de relacionar a Franco con la función de caudillo. Además, la imagen de un caudillo que “alista soldados” tiene claras connotaciones con un contexto bélico en el que Franco es un protagonista indiscutible. Por si estas alusiones pudiesen escapar al lector, las primeras líneas de la novela refuerzan la importancia de este silencio controlado: “la mujer que iba a morir . . . no hablaba nunca en voz alta” y “había aprendido a no hacerse preguntas” (11). No obstante, “se pasaba gran parte del día escribiendo en un cuaderno azul” y “no podía dejar de reír” (11). Desde un principio el silencio es utilizado no solo como un mecanismo de represión, sino también como un instrumento de denuncia y resistencia.

Si bien es cierto que la novela de Chacón utiliza numerosas imágenes de rechazo a ese silencio impuesto sobre la sociedad durante la guerra y la dictadura – como la escritura, la costura, la oración en la iglesia, la risa o la canción – sobresale la recurrente imagen de una araña silenciosa que enreda a los personajes de la novela con sus lazos invisibles. El motivo por el que se incluye el análisis de personajes masculinos que también forman parte de esa voz dormida durante el conflicto histórico reside en la necesidad de aliviar a la literatura femenina de su carga temática. Como arguyo en la introducción, no toda mujer escritora escribe de forma exclusiva sobre el tema de la mujer y sus consecuencias políticas durante la guerra y la dictadura. Aunque es verdad que el factor femenino impera en la novela gracias a la enorme cantidad de mujeres que protagonizan la narración, también los hombres recurren a los mismos mecanismos de resistencia. A través del silencio bregan con el trauma individual de ser víctimas del franquismo, la represión política que les impone un silencio represivo por medio de la

censura y, por último, la marginalización por parte de la crítica literaria que ignora el significado de su silencio subversivo (Portela 66).

En oposición a Chacón, el silencio que la escritora mexicana oculta en las primeras páginas de su novela es mucho más sutil y carece de la marcada beligerancia emocional que Chacón pretende despertar en su lector, pero no por ello deja de ser un mecanismo eficaz ante la opresión social y política que sufren las mujeres y los grupos marginados en los discursos de modernización y nación que impregnan la época a la que la novela hace referencia. La obra se inicia con el pensamiento de Joaquín Buitrago durante una noche de insomnio. A través del recuerdo de este personaje de “porte aristocrático” y “apariencia de poseer propiedades y dinero” descubrimos a una serie de mujeres que marcan de alguna forma el transcurso de su vida (24). Desde las primeras páginas de la obra vemos cómo “la mujer deja de ser sujeto dentro del discurso de la masculinidad y se convierte en objeto de consumo” cuya identidad está totalmente otorgada por el pensamiento y el deseo masculino (Venkatesh 138). Rivera Garza presenta a seis mujeres en este capítulo sin otorgarles el poder de la palabra ya que sus actos y sus conversaciones son siempre, sin excepción, introducidas por un personaje masculino que las juzga. La primera que Joaquín recuerda es Matilda Burgos, la prostituta y loca que se inclina coqueta “hacia la cámara” que él utiliza para fotografiarla llamando su atención (16). No menos importante es para él el recuerdo de una mujer anónima “en rigor mortis” cuya visión lo introduce en el mundo de la fotografía (32), o la memoria de Diamantina, la primera mujer de la que verdaderamente se enamora. En medio de todas ellas, Alberta representa un misterio difícil de resolver. Más tarde son presentadas al lector otras dos mujeres en este primer capítulo a través de la conversación

que el doctor Eduardo Oligochea sostiene con Joaquín. Por las palabras del confundido doctor descubrimos a Cecilia Villalpando, su prometida, una mujer con una “delgadez casi enfermiza” que pertenece a la clase alta por ser hija de un comerciante de seda y vivir en el prestigioso barrio de la Colonia Roma (52-53); y Mercedes Flores, su primer amor, quien también pertenece a la clase alta ya que es “estudiante de medicina como yo” pero cuya inusitada libertad y desafío a las normas establecidas lo obliga a dejarla porque no puede soportar que ella, después de hacer el amor con él le dijera: “I’m your man. En inglés” (54). Este hecho, según Bruce-Novoa, le sirve a Rivera Garza para desmitificar la identidad masculina que solo parece ejercer su poder dentro de los límites de su profesión pero que “en privado, esa identidad se revela esquiva” por sentirse intimidado (211). La autoridad masculina desaparece en el momento en que una mujer de su misma posición social y con la que comparte una misma preparación académica desafía la división tradicional de papeles que deben desempeñar los hombres y las mujeres. Al hablarle en inglés, Mercedes le da “a sus palabras un toque especial, quizás de autoridad” que “lo traumatiza permanentemente” porque supone una aceptación implícita de las corrientes feministas y las ideas que provienen del país vecino del norte (Bruce-Novoa 211).

2.1 El silencio de la ausencia femenina

Rivera Garza nos presenta en primer lugar la tradicional forma de representación de la mujer: con una “identidad subordinada” y siempre “dicha y representada por el hombre” (Guerra 18). Todas estas mujeres en el primer capítulo de la obra son retratadas a través de la memoria de un hombre. Incluso los diálogos que incluyen sus voces parten siempre de un recuerdo masculino que comenta, juzga y rechaza su discurso silenciando

su voz con un tupido velo de desaprobación cuando la mujer utiliza su sexualidad o se apropia de discursos feministas. Esto se enfatiza cada vez que los hombres, en este caso representantes de la clase social alta, hablan de las mujeres como si fueran meros objetos de estudio. Cuando Buitrago intenta convencer a sus amigos y colegas del valor artístico que tienen sus fotografías de locas, Jerónimo las considera “un trabajo muy menor” ya que “las mujeres ya no tenían misterio y habría que inventarlas a todas de nuevo” (22). Esta declaración pone de manifiesto varios aspectos fundamentales en relación a la mujer. En primer lugar, Jerónimo sobreentiende que la nueva invención de la identidad femenina debe provenir de los hombres y no de ellas mismas. En segundo lugar, la única razón por la que se justifica esta búsqueda es porque han dejado de ser un objeto misterioso para el hombre, lo cual intensifica su valor como objeto. Además, la incapacidad de Buitrago de rebatir verbalmente este comentario le lleva a enseñarle las fotografías de las mujeres para defender su idea de que “el milagro de las mujeres tras una lente no solo era obvio, sino además irreversible. No había que cambiar nada, lo que tenían que hacer era aprender a ver. Todas estaban ahí, suspendidas dentro de ellas mismas, tan contenidas que su fuerza amenazaba con destruir el ojo que las espiaba” (23).

Es curioso que esta supuesta defensa de la mujer sirva para intensificar su condición de objeto extraño y peligroso. La mujer no solo es un milagro irreversible, sino también un secreto oculto que el hombre debe resolver por medio de una observación atenta y minuciosa, similar a la de un fotógrafo preocupado por los detalles o de un científico que intenta descubrir el secreto que encierra la materia. Es como si la novela de alguna forma ficcionalizara las palabras de Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad* afirma: “la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo” que “encarna la voluntad de la vida,

lo impersonal” (29). El peligro de este estudio minucioso del hombre se intensifica por el uso de palabras como “amenazaba” y “destruir” que hacen referencia a la mujer y no al observador. Por último, la sentencia de Jerónimo hace referencia a la nula participación que la mujer tiene en la construcción de una identidad nacional, no solo porque ésta se entiende como algo masculino (Franco, *Las conspiradoras* 172), sino porque la mujer es un simple “instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral . . . en cuya realización participa solo pasivamente” (Paz, *El laberinto* 29). Rivera Garza dialoga aquí con Octavio Paz y retoma momentáneamente sus postulados para mostrar cómo la pasividad de la mujer y su carácter impersonal tiene sentido cuando su identidad está únicamente representada por el hombre que teme su existencia como un ente independiente a sí mismo. Por este motivo los primeros discursos sobre la identidad nacional en México reservan a la mujer un papel de invalidez, como si fuera un sencillo instrumento pasivo sin más misterio para el hombre, la ley o la sociedad. Esta es la conclusión a la que llega Octavio Paz: “en un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es solo un reflejo de la voluntad y querer masculinos” (*El laberinto* 29). De esta forma, se le niega su identidad humana ya que solo es un reflejo que “encarna la voluntad de la vida, que es por esencia impersonal” (29).

Rivera Garza dialoga con Paz en todo este primer capítulo y presenta a dos mujeres que aunque son representadas por el hombre llaman instantáneamente la atención del lector por su rebeldía y su fuerte personalidad: Diamantina y Matilda. Si bien es cierto que ambas hablan de la nación en este primer capítulo, vale resaltar el contexto en el que Buitrago recuerda sus palabras. De Matilda dice que “se queja de la calidad de la comida,

de la suciedad de los pabellones y de la falta de privacidad. Se queja del país” (26). Por supuesto sus quejas se silencian quedándose encerradas en el pensamiento de Joaquín porque en realidad se trata de una loca en un manicomio, de ahí el uso de la tercera persona que le da un carácter impersonal. El caso de Diamantina es quizá más revelador porque Joaquín, en esta ocasión hablando con el doctor Oligochea, transcribe muchas de las palabras de ella: “yo creo que tu mundo va a terminarse pronto” (44). Pero cuando ella expresa sus razones para pensar así, de nuevo se silencia su voz y se impersonaliza: “mirándola hablar en contra de la avaricia, la languidez, el despilfarro de los ricos, la corrupción del poder, Joaquín creía estar con otra persona” (48). Es precisamente en estos momentos donde el hombre deja de escuchar para limitarse a observar a la mujer como un objeto sexual: “en esas ocasiones, presenciando en silencio sus ademanes, estuvo seguro de que lo que había llevado a Diamantina hacia su cuerpo no era la pasión romántica, sino otra fuerza: la pasión de la salvación” (48). Reiteradamente, pues, en la novela se muestra a la mujer como un objeto. Sus palabras se difuminan y se silencian cuando Joaquín las convierte en una representación pasional.

Diamantina también reacciona en contra de esta representación sexualizada de la mujer que se presenta en la literatura. Cuando lee los versos de Gutiérrez Nájera que defienden la blancura y pureza de una mujer siempre bella y virgen, su reacción es totalmente contraria a la de Joaquín. Es cierto que ambos “soltaron una carcajada fresca” pero mientras ella califica el poema de “horrible” y lo lee con ironía mostrando claramente su descuerdo, Joaquín se da cuenta de “que Diamantina nunca le pertenecería” (43). En el momento en que la mujer se burla de la literatura – y por extensión del poder que ésta representa – el hombre se vuelve consciente de su pérdida de

control. La mujer deja de ser su pertenencia cuando no acepta la identidad que la literatura masculina le asigna por considerarla incapaz de alcanzarla por sí misma (Guerra 29). La burla a esta identidad otorgada se ve más claramente cuando Rivera Garza deja de representar a la mujer a través del hombre y las presenta por sí mismas en el prostíbulo donde se burlan de la identidad de Santa en la novela del mismo nombre de Federico Gamboa. En esta ocasión Rivera Garza no solo desestabiliza la visión de la mujer como personaje literario vacío de identidad sino también como lector pasivo y receptivo que solo lee por entretenimiento (Felski 28-29). Conviene señalar que Rivera Garza se opone en realidad a los “cánones de lectura androcéntricos” independientemente del género del autor porque también existen mujeres escritoras que han interiorizado estos principios y muestran una identidad femenina desde la perspectiva del hombre (Domenella, “Del canon a la parodia” 291). Prueba de ello es que en el México del siglo XIX, mujeres periodistas se muestran de acuerdo con la prohibición de la mujer a entrar en las bibliotecas donde hay disponibles libros de literatura naturalista que no consideran moralizantes ni educativos (291).

2.2 El silencio del fracaso masculino

Hasta ahora se ha analizado el silenciamiento que sufren las mujeres en este primer capítulo de la novela, un silencio claramente asociado con la represión que sufren (Weldt-Basson 24). No obstante, debido a que “la identidad nacional solo puede ser considerada como un todo homogéneo” (Castro Ricalde vi), es necesario observar el comportamiento de los hombres respecto a sí mismos y a la nación para poder entender esta identidad. Lo primero que llama la atención es que a ellos también los rodea el

silencio aunque no sean personajes marginados socialmente, sino fotógrafos y doctores con educación universitaria y pertenecientes a la clase dominante que “desafinan con el discurso progresista del porfirismo” y “contradicen el progreso, el orden y las nociones masculinas que delimitan el campo histórico” (Price 129). Dicho posicionamiento dentro del texto exige un análisis de la función de este silencio para poder compararlo y contrastarlo con el que rodea a los personajes femeninos. El primer entorno masculino que aparece es el de *El Templo del Amor*, donde Joaquín se reúne a tomar cervezas con un gremio de fotógrafos. Aunque no hay alusiones a la presencia de mujeres durante su conversación, el nombre del lugar así como el tema de conversación hacen creer que éstas se encuentran presentes como telón de fondo, silenciadas por su presencia. Tras hacer un comentario sobre reinventar a las mujeres,⁵ Jerónimo “guardó silencio sin despegar los ojos de las imágenes” (23). Por su cambio de tema es evidente que se siente tan incómodo como el propio Joaquín. Es precisamente en este momento que el silencio se conecta directamente con la derrota: “con la copa de whisky en la mano, Joaquín se regodeó en la idea del fracaso: era de color lavanda y olía a silencio” (23). La idea se repite: “mientras los otros enumeraban con desparpajo los nombres de sus herramientas . . . Joaquín saludó al fracaso y lo invitó a sentarse con él” (23).

Si se tiene en cuenta que se encuentra en un lugar público rodeado de alcohol y de amigos bulliciosos, la referencia explícita del silencio se ve intensificada. A diferencia del valor represivo de aquél impuesto sobre la mujer, aquí se trata de un silencio bienvenido que sin llegar a reprimir al personaje, lo aísla irónicamente de su grupo por la pureza superior de su técnica artística: “Pues yo sigo sosteniendo que los puros están

⁵ Nótese el guiño irónico de Rivera Garza al tergiversar el mensaje feminista de Rosario Castellanos en *El eterno femenino* (1975), donde se defiende que las mujeres deben reinventarse a sí mismas rechazando la identidad impuesta por la sociedad patriarcal (194).

destinados al fracaso – Víctor León alzó su botella de cerveza en *El Templo del Amor* –, de cualquier manera brindemos por ellos” (23). Llama la atención que en este contexto aparezca por primera vez el concepto de nación en claro equilibrio con este tipo de silencio marcado por la rebeldía: “en el fracaso encontraría finalmente la paz, el silencio, ir a contracorriente del progreso, del tiempo mismo, y él, como el país entero, no necesitaba nada más” (23). Es entonces cuando sale del lugar “para alejarse definitivamente de la historia” (24). De alguna manera, el fracaso y la marginalidad de Joaquín con respecto a los acontecimientos históricos parten de una decisión propia y no son impuestos por la sociedad o su grupo de compañeros. Esta idea se reitera justo antes de visitar al señor Canalejas para venderle algunas de sus fotografías: “la lentitud de sus movimientos tiene muy poco que ver con la velocidad y la tensión urgente de 1920” (25). La relevancia de esta cita puede pasar desapercibida si no es porque mientras espera a ser recibido por este hombre Joaquín observa “las estatuillas prehispánicas que el coleccionista exhibe y guarda celosamente tras puertas de cristal” (25). Se establece una conexión directa entre el México de principios de siglo y la tradición indígena guardada como una reliquia de museo por considerarla parte de un pasado distante es difícil de ignorar. En este viaje dialógico Rivera Garza también reformula las palabras de Octavio Paz, para quien “el mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio” (*El laberinto* 69). Gracias a esta maniobra intertextual, las estatuillas encerradas en vitrinas representan el deseo de silenciar y negar la presencia indígena del México de 1920, mientras el celo con que se exhiben y conservan refleja la voluntad de trascender como

nación negando el dolor que todavía hace sangrar la herida de la separación con el mundo que representan (Paz, *El laberinto* 69).

El personaje del doctor Eduardo Oligochea se introduce en la novela con otra referencia a la nación, esta vez al México de la juventud de Joaquín, quien para entonces descubre la función de la fotografía como “la manera de detener la rueda del dolor del mundo que cada vez giraba a mayor velocidad bajo las luces, sobre los estrechos caminos de metal” (33). De esta forma, Joaquín utiliza su propia profesión, relativamente moderna para la época, de fuertes raíces en la ciencia y el arte como un medio eficaz de luchar contra la modernidad de su tiempo, precisamente por su valor testimonial (B. Rodríguez 198). Si bien la conversación entre los dos hombres transcurre en tono de confianza, el silencio del doctor no tiene nada que ver con el respeto, sino más bien con el miedo a expresar sus opiniones: “dentro, alineadas en riguroso orden, sus propias emociones se encuentran a salvo. Mudas. No quiere despertarlas” (34). De nuevo, se aprecian las conexiones con el pensamiento de Paz, quien sostiene que “el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva” (*El laberinto* 24). No obstante, esta reserva de la que habla Paz como fruto de un sentimiento de inferioridad por la mezcla racial y un origen violento contrasta con el silencio que envuelve a los dos hombres tras hablar de sus respectivos amores: “el médico está atando cabos. Haciendo conjeturas. Como antes, al estudiar para un examen de anatomía, su concentración es total, el silencio alrededor, definitivo. Los dos se encuentran a oscuras” (Rivera Garza 58). El silencio vuelve a asociarse con la concentración del estudio de un cuerpo pero ahora es el del hombre y no el de la mujer el que se disecciona. Nótese que la observación de la mujer se hace por medio de la fotografía, una ciencia artística, mientras que el del varón se realiza a través

de un procedimiento puramente médico, la anatomía. Así, la novela muestra que para entender la identidad nacional es necesario observar minuciosamente a todos los miembros que la constituyen, sean centrales o marginales a ese ideal nacional, siguiendo los principios del testimonio fotográfico y de la medicina forense. Rivera Garza es consciente que observar con la misma atención a los grupos dominantes que a aquéllos relegados a la periferia social supone una actitud beligerante por situarlos al mismo nivel de pertinencia. Por este motivo, el capítulo concluye observando los movimientos del doctor mientras entrega a Joaquín el informe médico confidencial de Matilda Burgos: “todo lo hace en silencio, sin prisa ni anticipación, siguiendo un método que conoce de memoria” (59). A la luz de estos detalles, no resulta sorprendente que después de insistir en el gusto por el orden que tiene el doctor aparezca la alusión del silencio mientras realiza un acto delictivo en el que ambos son conscientes de romper las normas establecidas.

2.3 El silencio de la resistencia política

Debido a la cercanía histórica que la novela de Chacón mantiene con ciertos acontecimientos en torno a la Guerra Civil y la dictadura de Franco, todas las referencias directas e indirectas al silencio se establecen en un contexto de represión política controlado por una araña. El valor simbólico de esta imagen aparece en la novela en cuanto se introduce al personaje de Pepita, una muchacha que por fidelidad familiar, más que por convicción política, se ve envuelta en una serie de intrigas. Ella funciona como nexo entre las mujeres de la cárcel de Ventas de Madrid y los hombres de la resistencia ocultos en los bosques con todos aquéllos que conviven en una libertad ficticia y que son

vigilados por sus propios vecinos. La primera mención de la araña en la novela la realiza Pepita en una noche de miedo e insomnio. Por medio de un código secreto, la vecina le deja saber que su cuñado Felipe, un republicano escondido en el bosque, la necesita. Ella debe acudir a la cita a la mañana siguiente, pero el miedo a las represalias políticas la aterroriza: “la política es una araña peluda muy negra muy negra . . . Ella sabe que está atrapada en la tela pegajosa de la araña, y que no se puede despegar” (71). Para entender el alcance de este miedo es necesario seguir el ejemplo de Pepita y hacer un repaso de su situación, usando como herramientas las pistas que Chacón deja en la narración. Justo ese mismo día Paquita, mientras visita a su hermana en la cárcel, descubre el significado de su nombre dentro del Régimen franquista: “¿qué es la «La Pepa»? . . . sacan las condenadas a muerte y se las llevan” (68). Tal descubrimiento la fuerza a cambiar su nombre como muestra silenciosa de rechazo: “no preguntó más. A partir de ese momento, Pepa quiso llamarse Pepita. La cola comenzó a moverse en silencio” (68). El uso del diminutivo en un entorno carcelario femenino no es casual. Ya desde 1937 las mujeres de la Sección Femenina de la Falange enfatizan la infantilización de la mujer frente al hombre y, aún después de la guerra, “ellas mismas reafirmaron públicamente su convicción en la inferioridad natural de la mujer” y la caracterizan “por su fragilidad – mental y física – así como por la incapacidad de desarrollar cualquier labor fuera de la casa” (Domingo 92, 94). Chacón disfraza de obediencia a estos principios la decisión de Pepita. Sin embargo, el contexto en el que se produce este cambio de nombre e identidad muestra una realidad diferente. Su decisión no está basada en la obediencia sino en el rechazo al asesinato de las presas. El hecho de que esta decisión sea tomada a las puertas de Ventas en la primera visita en la que se toma al lector como testigo intensifica la

denuncia que Chacón realiza a esta cárcel de mujeres en particular. Durante la guerra únicamente las presas políticas eran trasladadas a la cárcel de Ventas que pronto “acabó por tener el raro privilegio de ser la prisión del horror” (Domingo 155).

Lo que a primera vista parece un silencio de derrota y fracaso pronto se invierte para multiplicar las posibilidades de significación. En primer lugar, el silencio de Pepa, ahora Pepita, manifiesta su rechazo a que su nombre se vea involucrado en tan espantosa práctica. En segundo lugar, su silencio sirve para reforzar los lazos de solidaridad entre los familiares que se ayudan mutuamente comunicándose lo que saben con el fin de completar la información fragmentada o manipulada de las guardianas (Trueba Mira 323). La novela intensifica este valor solidario del silencio para unir a Pepita y al abuelo de Elvira y Paulino, quienes actúan como personajes bisagra entre la vida interior y la exterior de la cárcel: “el anciano mira a la mujer que tiene al lado . . . a Pepa. La interroga con los ojos, pero no pregunta qué ha pasado, porque es mejor no hacer preguntas” (16). Este silencio se reitera cuando finalmente hablan entre sí intercambiando sus nombres y sus preocupaciones: “en cuanto el abuelo de Elvira comienza a hablar, Pepa percibe la fragilidad en su voz. La conoce bien, esa fragilidad. Palabras a medias. Palabras buscadas y silenciadas antes de llegar a los labios” (25).

De la misma forma que la novela intercala continuamente lo que sucede dentro de la cárcel con lo que pasa en su exterior, los valores del silencio se multiplican cuando se analizan los dos espacios simultáneamente. Si fuera del recinto se emplea un silencio de rechazo y solidaridad, en la prisión éste toma un matiz de resistencia y negociación capaz de transformar lo negativo en algo positivo (Mahoney 605). El silencio opresivo del Régimen se transforma en el silencio de triunfo de Elvira cuando resiste “el dolor de los

interrogatorios, hincada de rodillas sobre los garbanzos, sin despegar los labios, sin contestar una sola pregunta, sin desvelar la identidad de su hermano Paulino” (18). El silencio y la sonrisa enigmática de Hortensia mientras escribe en su cuaderno anula la apariencia de obediencia cuando las mujeres se dirigen a la sala de costura “en silencio y en orden” siguiendo a la guardiana que las dirige (36), especialmente cuando se descubre que en ese taller confeccionan silenciosamente “prendas para la guerrilla” (62). La eficacia de este último valor reside en el enorme poder psicológico que tiene la posesión de un secreto como una acción de determinación frente a una situación de marginalidad (Mahoney 620). El silencio ahora constituye un verdadero acto de poder que desafía las bases mismas en las que se apoya el control político gracias a su aparente pasividad.

Aun cuando no es el propósito de este trabajo el corroborar la veracidad histórica de los episodios que Chacón relata en su novela, sí es preciso analizar la función de la costura en el contexto cultural de la época para entender la envergadura de la crítica social y política que la autora realiza en este momento a través del silencio. Como ya hemos mencionado, Chacón comparte con el lector ese imaginario cultural debido a la cercanía histórica de los hechos que narra. Desde su fundación en 1934 la Sección Femenina de la Falange, capitaneada por Pilar Primo de Rivera, se encarga de perfilar el nuevo modelo de mujer servicial, abnegada, católica y patriota, cuya única función es el cuidado del hogar y el servicio al hombre rechazando así los discursos de emancipación femenina defendidos por la Segunda República. Durante los años de guerra y dictadura se multiplican los panfletos, las revistas y los carteles propagandísticos donde la costura tiene un lugar de preeminencia dentro de las tareas domésticas de limpieza y cuidado de la familia y la patria. Años más tarde, Carmen Martín Gaité destaca de manera irónica

cómo la costura se convierte en una condena que toda mujer de posguerra debe cumplir en un silencio de espera y sumisión:

El hombre era un núcleo permanente de referencia abstracta para aquellas ejemplares penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar. Coser esperando que apareciera un novio llovido del cielo. Coser luego, si había aparecido, para entretener la espera de la boda, mientras él se labraba un porvenir o preparaba unas oposiciones. Coser, por último, cuando ya había pasado de novio a marido, esperando con la más dulce sonrisa de disculpa para su tardanza, la vuelta de él a casa. Tres etapas unidas por el mismo hilo de recogimiento, de paciencia y de sumisión. Tal era el «magnífico destino» de la mujer falangista soñada por José Antonio. (*Usos amorosos* 72)

La crítica que Chacón realiza en su obra se ve enfatizada por el empleo de una costura que siempre está al servicio del hombre incluso dentro del marco de las mujeres republicanas. Esto se intensifica además por el continuo equilibrio narrativo entre lo que sucede dentro y fuera de los muros de la cárcel. Las prisioneras cosen en silencio las ropas de abrigo que envían a los hombres que resisten en los bosques. También Pepita abandona más tarde su trabajo en la pensión y se dedica afanosamente a la costura y el bordado para poder criar a su sobrina y esperar en un silencio opresivo la liberación de Paulino. Como analizaremos más adelante, Chacón se asegura de no simplificar la discriminación sexual de las mujeres protagonistas a una simple cuestión de represión política y religiosa. Esto será evidente cuando Elvira, ya liberada, tenga que recordarle a su hermano que las mujeres son iguales que los hombres y se niegue a ser relegada a realizar las tareas domésticas en el refugio del bosque. De esta forma, Chacón hace eco de las grandes críticas que el feminismo de los años sesenta y setenta realiza a sus propios compañeros de lucha por los derechos y libertades humanas en numerosos países (Moi, *Sexual* 22, 95). Se elimina así la ingenua esperanza de conseguir la igualdad destruyendo

únicamente al régimen opresor puesto que los republicanos una vez conseguido el poder actuarían “con el mismo despotismo” hacia ellas (Jørgensen 423).

No es casualidad que Chacón mencione por primera vez el uso de una costura de resistencia política en el mismo momento en que las prisioneras informan a Tomasa de los avances de la escuela y el taller de costura en la cárcel. En primer lugar, el nombre de Tomasa es de por sí significativo, especialmente cuando se tienen en cuenta las palabras de Hortensia poco antes de morir: “Hay que sobrevivir, camaradas. Solo tenemos esa obligación. Sobrevivir . . . Para contar la historia, Tomasa” (135-36). Nos hallamos aquí ante una referencia extratextual a la figura de Tomasa Cuevas, quien en la década de los ochenta publica una serie de libros y testimonios de las mujeres en las cárceles franquistas prestando especial atención a la cárcel de Ventas en Madrid. Por si esto fuera poco para justificar la referencia, Chacón menciona en los agradecimientos finales la valiosa aportación de los testimonios de Tomasa Cuevas, entre otros muchos, en la redacción de su novela. Otra referencia es a la implantación de escuelas y talleres en esta cárcel. Según afirma Carmen Domingo, la lucha contra el analfabetismo en las cárceles de mujeres parte como una iniciativa de las reclusas (180), pero no sucede lo mismo con los talleres de costura. Según el testimonio de Juana Doña recogido por Domingo, a las mujeres “se las tenía trabajando en los talleres más de diez horas diarias” sin recompensa alguna durante los años de guerra y primeros años de posguerra para hacer uniformes para los soldados de Franco (195). No es hasta 1941 que la Sección Femenina establece en la cárcel de Ventas “la primera de las escuelas del hogar” donde el trabajo ya no es obligatorio y suponía una reducción de la pena o un beneficio monetario con el que las reclusas abastecían de material escolar las escuelas (151, 180). Chacón no aporta datos

cronológicos específicos y dentro de los muros de la cárcel no siempre sabemos en qué año se desarrollan los acontecimientos que se relatan. Esto, por otro lado, es característico de un gran número de novelas y testimonios que hablan de este período histórico. No obstante, el hecho de que Tomasa no participe en estos talleres hasta “saber que los sótanos de Ventas se habían convertido en un punto de apoyo a la guerrilla” (281), nos hace pensar en la posibilidad de que Chacón realice otra referencia extratextual para enfatizar el valor de resistencia que tiene la costura en su obra. Como ya he recalcado anteriormente, no es cometido de este trabajo justificar la veracidad histórica de la novela. Sin embargo, el silencio siempre se hace mucho más relevante cuando se compara la narración de un mismo hecho por dos fuentes diferentes. Debido a que Chacón cita también en los agradecimientos finales a la colaboración de numerosas bibliotecas por facilitarle el acceso a sus documentos, no es de extrañar que se haya familiarizado con las publicaciones de la Sección Femenina especialmente cuando hacen referencia a la cárcel de Ventas. En la novela se enfatiza el valor de un silencio basado en el secreto y el engaño que se pone al servicio de una resistencia eficaz por no desafiar abiertamente la autoridad de las guardianas. Éstas exigen que las presas trabajen en silencio para facilitar su vigilancia al mismo tiempo que las presas utilizan este silencio para controlar los movimientos de las funcionarias y así ocultar las prendas cosidas para la guerrilla:

Reme había descubierto la forma de engañar a la funcionaria que contaba la tela, el hilo y el tiempo que se empleaba en confeccionar una pieza. La funcionaria vigilaba el primer corte y estaba presente mientras cosían la primera prenda. Después entregaba el material calculado para las restantes y se limitaba a recorrer el taller de un lado a otro sin prestar mucha atención a las operarias. El truco consistía en cambiar de posición los patrones en el corte de la tela. Las cortadoras entregaban a las maquinarias tres piezas, de donde la funcionaria había calculado que saldrían dos.

Coser más aprisa, apurar el hilo y esconder la tercera prenda bajo la propia ropa en el primer despiste de la funcionaria era solo cuestión de habilidad. Y la habilidad se adquiere con la repetición de actos. (280)

Es precisamente la necesidad de engaño la que denuncia la presencia de una vigilancia constante de recursos y tiempo empleado por las reclusas. Frente a esta descripción del silencio encontramos el reportaje que escribe Julio Sanz para la revista femenina *Medina* en su visita a Ventas tras la creación de estas escuelas-hogar. El artículo sale publicado el 1 de mayo de 1941 y es recogido por Luis Otero junto a toda una serie de documentos y recortes de libros de texto que forman su obra titulada *La Sección Femenina* publicada en 1999. Sanz emplea un lenguaje poético de propaganda y escribe: “allí, en la cárcel de Ventas, han entrado una serie de camaradas para hacerles olvidar a las mujeres presas, por medio del trabajo y durante unas horas al día, su condición de castigadas” (Otero 168). Cuando describe el taller lo primero que llama la atención es la desaparición del silencio: “corros de mujeres de todas las edades, sentadas en las clásicas «sillas bajas» de costura, trabajan con la mayor naturalidad al tiempo que conversan entre sí o con las camaradas que dirigen su labor” (168). A pesar del intento de transformar este taller de costura en una actividad natural y amistosa no puede escapar al lector el empleo de palabras como “presas” y “mujeres de todas las edades” que están “castigadas” en la prisión. La visión que presenta “la camarada jefe de la Escuela” sobre la función de este taller no es menos simbólica: “estas mujeres – nos contesta – olvidan aquí sus penas, y con nuestra cordialidad, pues para ellas somos unas compañeras más, las vamos ganando para España, al tiempo que les enseñamos algo útil. Muchas de ellas no sabían coger una aguja al entrar aquí” (168). Frente a esto, Chacón presenta otra versión mucho más crítica cuando la comparamos con este informe. Tomasa, que sí

aprende algo muy útil en este taller, “aprendió deprisa, escatimaba el hilo en las piezas destinadas al ejército y usaba el que hacía falta para asegurar las prendas que abrigan a los hombres y las mujeres del monte, pero aún era incapaz de esconder nada sin exponerse a que la descubrieran” (281). La resistencia de Tomasa aquí es doble, no solo por emplear la instrucción recibida en boicotear la calidad de las prendas del ejército sino también por coser para los hombres y las mujeres que luchan en la guerrilla. No olvidemos que Tomasa es la única del grupo de reclusas protagonistas que carece de familia masculina. Su marido e hijos fueron asesinados durante la guerra y, tras su liberación, Tomasa es amparada por Reme y su esposo Benjamín. De esta forma, el empleo de la costura cobra un nuevo matiz de denuncia al ponerlo al servicio de la igualdad de género en la resistencia política. En medio de este contexto el silencio vuelve a hacerse presente en la novela cuando las mujeres abandonan el taller: “en fila, en silencio y orden desde el taller de costura” (281). El silencio de resistencia se convierte de nuevo en opresión cuando regresamos a la rutina de la prisión. Si comparamos este momento de salida con el final del reportaje de Julio Sanz vemos mucho más claramente el peso de esta opresión. Después de ver las labores creadas por las reclusas Sanz escribe:

Salta a nuestros labios la frase cursi de «¡Al fin, mujer!»; pero nos la contenemos, y dejamos a esta Eugenia de Montijo, carcelaria, con su ilusión de árbitro de la moda. Más placas, tiradas por el fotógrafo, y la hora de comer. Nos despedimos de ellas según van saliendo en fila. En sus rostros notamos el agradecimiento; hemos puesto una ráfaga de vida urbana en la suya de reclusas. Otra vez los pasillos, las celadoras, las puertas, la calle... y un golpe de viento fuerte nos arrebató de la mano las cuartillas en que anotamos algunos detalles... Pero estaba seguro de no olvidar nada de esta obra magnífica de la Sección Femenina. (Otero 169, puntuación suspensiva en el original)

La gran diferencia entre Chacón y Sanz es que la autora llena de silencio opresivo el espacio entre los puntos suspensivos en el que el viento arrebató en un acto

providencial la voz de las reclusas permitiendo únicamente el recuerdo de la “magnífica” labor de las funcionarias. Para Sanz, las puertas y cerrojos culminan con la libertad de la calle. Para Chacón, las puertas y pasillos llevan a las prisioneras a la angustia de la espera, a las *sacas* y los fusilamientos. El reportaje se acompaña por siete fotografías en las que las mujeres cosen en grupos entre sonrisas y miradas de concentración en sus labores. Son, pues “¡al fin, mujer!” (169).

Solo después de analizar el contexto con respecto a esta primera mención directa a la araña en la novela podemos observar las sutiles formas de resistencia y oposición a su autoridad. Pepita “sabe que está atrapada en la tela pegajosa de la araña” pero también “sabe que se levantará, claro que se levantará” para acudir a la llamada de su cuñado a pesar del miedo (71). Esta última decisión revoca el poder absoluto que en principio parece tener la araña. Aunque en ningún momento se niega su peligro, su potestad no es absoluta puesto que los personajes son incapaces de dejarse controlar pasivamente por sus redes. Si un régimen opresor puede ser enfrentado, también es posible derrotarlo eventualmente y ésta es, en realidad, la esperanza que une a los protagonistas de la novela.

La segunda mención directa a la araña que aparece en la primera parte de la obra involucra la acción masculina. Tal y como vimos en el primer capítulo de *Nadie me verá llorar*, los hombres se hallan directamente involucrados con la problemática social y política que pretende gobernar las relaciones entre los hombres y las mujeres. Al acudir a la cita de su cuñado Felipe, Pepita se encuentra con Paulino, un importante líder de la guerrilla republicana, que le informa que su cuñado está herido y necesita su ayuda. Tras un primer momento de desconfianza y miedo, los dos jóvenes no pueden ocultar una

profunda atracción mutua. Pepita, quien nunca ha dudado de estar enredada en esa tela pegajosa, teme ahora haber sido atrapada por la propia araña. Mientras se prepara para acompañar al médico que atenderá a Felipe, se mueve con nerviosismo por la casa porque sabe que volverá a ver a Paulino esa noche. En un primer momento, esta inquietud parece ser la reacción inocente de una joven que está despertando a su propia sexualidad. Sin embargo, el contexto en el que surge la amenaza de la araña muestra una realidad mucho más compleja y perturbadora. La alusión a la muerte es la primera llamada de atención a un lector emocionado que observa los esfuerzos de Pepita por “enderezar la raya de sus medias y mirarse las piernas en la luna del armario ropero, de frente y de perfil, alisándose las faldas con las manos” (107). Este momento en la narración tiene que ver con el cumplimiento de un rito social y religioso: “regresó aún tres veces más a la cocina. Las tres para preguntar a doña Celia si consideraba que dos años eran suficientes para guardar luto riguroso por su padre” (108). El ambiente hogareño de la cocina y la necesidad de autorización adulta revelan la presión de las mujeres jóvenes por seguir normas de conducta socialmente aceptables. Chacón sigue dialogando con la historia para intensificar la asfixia cultural que viven las mujeres. El nerviosismo de Pepita adquiere un significado mucho más intenso cuando leemos un comunicado publicado el 15 de octubre de 1939, poco después de finalizada la guerra, por motivo de la fiesta de celebración por Santa Teresa de Jesús, patrona de la Sección Femenina:

La mujer . . . debe moverse entre los tranvías, entre los coches, y las gentes, en el cine o en el café, sin que se rompa ese hilo casi invisible, que va hacia Dios; debe conocer los problemas y las corrientes profundas de su tiempo y participar en todo ello, como hace en las filas de la Falange, manteniendo intacta, mientras tanto, su personalidad cristiana; debe ataviarse y moverse en el mundo, según las modas y los usos vigentes, sin que eso obligue a la Religión a refugiarse en un rincón del tiempo. (Otero 160)

Desde esta perspectiva, los viajes continuos de Pepita deseando autorización apuntan a un instinto de supervivencia y conservación y no solo a un natural deseo de gustar a un hombre. Por este motivo, Chacón no permite que salga de casa hasta escuchar de doña Celia que “a tu padre le gustaría que te lo quitaras tú” (109). Con el beneplácito paterno, la aprobación de doña Celia y “tapada con el abrigo de su padre” sale de casa para encontrarse con Paulino (109).

Si se tiene en cuenta que este tipo de rituales están supervisados de forma directa por la Iglesia Católica, la alusión de la araña en este contexto cobra un matiz más sutil al relacionar la opresión política con el control social de la Iglesia. Esta conexión se intensifica en la novela por la mención al luto que vive gran parte de España y por el recuerdo de la mayor libertad que existía durante la Segunda República: a Pepita “le gustaría volver al verano del treinta y seis, al principio de aquel verano, cuando Hortensia aún no se había vestido de miliciana y Felipe la cortejaba, o al Carnaval, al baile de máscaras, cuando su padre aún podía enseñarles a reír” (109). Este pasaje muestra la fuerza represiva de ambas instituciones. Por un lado, la política responde al enfrentamiento por medio de la lucha armada, la muerte y la anulación de fiestas populares. Por otro, la Iglesia emplea su arma más potente para el control de las masas: la culpabilidad. Desde el inicio de la contienda “la Iglesia Católica y el Estado franquista unieron sus esfuerzos para dominar a la sociedad española por medio de la religión y el terror” (Domingo 26). La Comisión episcopal de ortodoxia y moralidad de la Iglesia ordena en sus *Normas de decencia cristiana* (1959) que “en el examen de conciencia no debemos omitir el escudriñar, aun en nuestras obras en sí no malas, si habremos pecado por escándalo, cooperación o temeridad. En las dudas, consúltese a un confesor” (19). Es

la Falange, según la publicación de la Sección Femenina del 15 de octubre de 1939, la “que ha de estar atenta a esta incisión interior de los espíritus” (Otero 56). Ésta tiene, además, el deber de vigilar constantemente a la mujer en “su modo de hacer el amor, de tratar a los hijos, de envejecer y de morir” puesto que en todo momento “tiene que ser sincera y limpiamente católica” (56). Si no sigue estas pautas de comportamiento la mujer debe ser denunciada por sus vecinos o familiares ya que, según estas *Normas de decencia cristiana*, “toda la sociedad debe colaborar” con las autoridades “a que se implanten estas normas” (70). No es de extrañar, pues, que Chacón nos presente a Pepita “mirando la nieve, sin poder evitar la ansiedad que le provoca el nuevo encuentro con Paulino, y sin poder olvidar su desasosiego, su angustia, su pánico ante aquella cita clandestina. Teme que la gran araña negra y peluda la haya atrapado” (109). El problema es que estas sensaciones no provienen de su reunión secreta, sino de la situación política y social en la que vive el país: “se siente culpable, por desear ver a Paulino, por presumir con el vestido de Almudena, por no estar presa como su hermana, herida como Felipe o muerta como su padre” (109). Solo cuando se reitera la culpabilidad aparece de nuevo la imagen de la araña: “se siente culpable por haberse puesto aquel vestido . . . y para escapar de la gran tela de araña que imagina, pegajosa, enredada en sus pasos, intenta conversar con don Fernando” sobre el clima (109-110). La elección de este insignificante e impersonal tema de conversación resalta la imposibilidad de luchar contra esta araña política y religiosa por medio de las palabras. Cuando hablar deja de ser efectivo, solo se puede recurrir al silencio como único fenómeno que está siempre a nuestra disposición (C. Glenn 5).

Conviene insistir en que el silencio no siempre se asocia con la pasividad, la derrota, la indiferencia o el miedo. El silencio también tiene un fuerte carácter de reflexión activa, de interpretación y de análisis para descubrir nuevas formas de alcanzar ciertos objetivos (Mahoney 606). En la larga espera en la que Paulino y Pepita se encuentran solos durante la operación de Felipe, los dos evitan mirarse a los ojos para esconder su atracción mientras establecen una conversación tan impersonal como la del tiempo. Pepita necesita “unos segundos de silencio” para ordenar sus pensamientos y luego “se encaró a Paulino y preguntó lo que no se había atrevido a preguntar en el cerro. La cuestión que le rondaba desde que se dijeron adiós: ¿por qué yo?” (112). El silencio que preludia tan importante preocupación demuestra que no se trata de algo pasivo o insignificante, sino que denuncia la irrelevancia de lo dicho anteriormente y dirige la conversación hacia un nuevo tema mucho más comprometedor. La respuesta de él, lejos de tranquilizarla, la sume en un nuevo silencio reflexivo: “hizo un mohín de disgusto. Miró el hule que cubría la mesa y rascó con la uña un extremo. No supo qué añadir, pensó que era cierto lo que Paulino acababa de afirmar. La tela de araña la había enredado por completo. Ella estaba metida, y bien metida, en este ajo” (112). Aquí hallamos la otra cara de la moneda. Si antes la mirada escondía un mensaje más profundo que el de la conversación superficial, ahora el silencio revela una actividad mental más intensa. El silencio opresor de la araña que la atrapa en sus redes palidece ante el silencio reflexivo de Pepita. Este silencio la hace reconocer la verdadera identidad de Paulino como el Chaqueta Negra, un líder republicano buscado por la guardia civil que ofrece recompensas a quienes denuncien su paradero, lo cual también revela la existencia de una oposición organizada contra el poder: “eres El Chaqueta Negra, no me lo quieras negar”

(113). Paralelamente, es el silencio de Paulino y no sus protestas lo que confirma su acusación: “él no contestó, se limitó a sonreír” (113).

Como se puede observar, el silencio reflexivo difumina el poder absoluto de la araña política, pero ¿qué sucede con la idea de culpabilidad en relación a la sexualidad que tanto predica la Iglesia como medio de control? El silencio de Paulino ante el descubrimiento de su identidad confidencial es interrumpido por el final de la operación de Felipe. Mientras los dos caminan en silencio hacia la cocina, Pepita lo precede de forma que no es posible una conversación. Sin embargo, ambos emplean este silencio de forma activa: Pepita “sin darse cuenta, comenzó a contonear las caderas. Paulino no dejó de mirarla con disimulo hasta que llegaron junto a Felipe” (113). La subversión de este momento tiene varias ramificaciones. Primero, se especifica que la sensualidad de Pepita es natural, porque mueve sus caderas “sin darse cuenta” de que no está aplicando a sus movimientos las estrictas normas que la Iglesia demanda de las mujeres. Segundo, el disfraz de disimulo de Paulino no mitiga la intensidad de su mirada, lo que demuestra la ineficacia de semejantes normas de conducta para impedir el deseo sexual de una pareja. Tercero, la intimidación de la culpabilidad represiva impuesta por la Iglesia contrasta notablemente con la pregunta con la que Paulino despide a Pepita: “¿tienes novio?” (116). Por último, el fracaso de la araña religiosa se consigue en el centro mismo de su poder, en el silencio de una iglesia. Es allí donde Pepita y Paulino vuelven a reunirse poco después y ante la mirada de los feligreses, “Pepita perdió el miedo a que la vieran junto a Paulino” (121). Es curioso que elijan una iglesia para formalizar su noviazgo, su futuro como pareja y su compromiso con la política. De esta forma, la araña sufre una triple derrota: desde el punto de vista político, los planes de fuga de Paulino y Felipe

ponen en evidencia la ineficacia del poder para destruir todas las organizaciones clandestinas que desafían su autoridad; desde el punto de vista social, la relación de noviazgo se inicia y se consolida sin respetar ninguna de las estrictas normas de conducta que rigen cada paso a seguir desde la presentación de la pareja a la petición de mano (Martín Gaité, *Usos amorosos* 180-208); por último, desde el punto de vista religioso, el beso que Pepita y Paulino se dan con la mirada mientras se persignan transforma este ritual en un acto de fuerte carga sexual: “cuando Paulino iba a besarse el pulgar, Pepita se santiguó y acercó también el suyo a sus labios. Mirándole” (123). Paradójicamente, el silencio reverente de la iglesia sirve como tapadera perfecta para las conversaciones de enamorados y de opositores al Régimen por permitir disfrazar la intimidad y el secreto político bajo un manto de religiosidad.

3. La instrucción del silencio: una lección necesaria

De la misma forma que Chacón recorre los recuerdos de infancia de Pepita, sus miedos, ilusiones y su despertar al amor en esta primera parte de la novela, Rivera Garza presenta la historia de Matilda Burgos desde su niñez hasta su ingreso en el prostíbulo tras un primer capítulo lleno de referencias y claves para entender el valor crítico del silencio en la obra. Los recuerdos de una mujer ya adulta que cuenta su historia se mezclan con las voces de aquéllos que representan la visión de la Iglesia y la moral de la época en cuanto a la función de la mujer en la sociedad. La inclusión del expediente médico que diagnostica su locura muestra a su vez la participación de la comunidad médica e intelectual en su marginalización, así como los documentos históricos encontrados en la Biblioteca Nacional y los comentarios que Joaquín escribe sobre la

información que lee en esos documentos y su reacción a la memoria de Matilda. No cabe duda que la elección de la Biblioteca Nacional no es al azar, ni tampoco el comenzar su historia desde la época anterior a la conquista hasta llegar al desembarco de su abuelo en las tierras mexicanas a mediados del siglo XIX.

El primer discurso de Matilda tiene que ver con el recuerdo de la vainilla y su admiración por su padre. La vainilla es comparada con la mujer siguiendo el ejemplo de toda la tradición que equipara a la mujer con la tierra y la naturaleza.⁶ Al igual que la mujer, la vainilla necesita “un árbol sostén para enredarse en él y no morir” (67). Esta comparación puede entenderse de dos formas: una tradicional en la que la mujer necesitaría del apoyo y tutela del hombre y otra más “científica” en la que el hombre sería necesario solo desde el punto de vista de la perpetuación de la especie para no extinguirse. Ésta última interpretación se ve apoyada por la inmediata mención al proceso de polinización llevado a cabo por mujeres indias exclusivamente. Son ellas, y no los hombres, “las mejores para esta tarea” en la que se debe insertar en la planta “un pedazo afilado de bambú” (67). Desde este punto de vista la eliminación de la agencia masculina en el proceso no suprime la violencia de la fecundación. Esta violación otorga a la vainilla su propia identidad y Matilda se queda sin palabras para describir el efecto que produce en la planta: “¡Si alguien pudiera describir el olor de la vainilla! La dulzura de su raíz y el embrutecimiento de su aroma mezclado con copal. Si hubiera palabras” (67). Por otra parte, la triple unión entre la mujer, la naturaleza y la población indígena en necesidad de una tutela masculina se remonta a toda la tradición filosófica y literaria contra la que luchan las primeras mujeres feministas de la década de 1950 que son

⁶ Véanse como referencia las llamadas *Novelas de la tierra* como *La vorágine* (1989) de José Eustasio Rivera y la clásica *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos.

herederas de los postulados de la revolución (Macdonald 55). Sin embargo, tampoco puede descartarse esta idea de sostén masculino si tomamos en cuenta la crítica social que Matilda realiza al hablar del desarrollo del cultivo y comercialización de la vainilla. Según ella, “una vez separada de los árboles la vainilla también se vuelve amarga” y es entonces cuando los indios pierden el control del cultivo y éste pasa a manos de “los beneficiadores y los políticos. Son blancos ellos, mestizos, europeos” (67). Una vez que los hombres dirigentes toman el poder de la vainilla, la situación se vuelve violenta y “las mujeres ya no participan en eso” (67). Si entendemos que el árbol representa al hombre y la vainilla simboliza tanto a la mujer como al indígena, lo que Rivera Garza denuncia es la destrucción interna de una identidad nacional que es fruto del rechazo del pasado indígena y la discriminación de la mujer. Cuando se termina el proceso y los terratenientes exportan la vainilla a Europa en grandes cajas, su padre “les cantaba una canción de cuna sin importarle la sorna pública. Mi padre estaba loco” (68). La locura se basa en la necesidad paterna de mantener lazos emocionales con su pasado, de ahí la canción de cuna que tiene claras connotaciones con su infancia. Debemos recordar que su propia madre era indígena. Por este motivo, cuando Matilda reafirma esta postura de unión esconde su denuncia tras el mismo telón de locura: mi padre “cuidaba a la vainilla como se debe cuidar a una mujer. El esposo de la vainilla, eso era mi padre. Santiago Burgos. Pero yo estoy loca, Joaquín, así que no me crea” (68). Solo la locura puede proteger a Matilda y a su padre de las represalias que ocasionaría una abierta denuncia sobre la discriminación del indígena y de la mujer. La diferencia de género afecta la reacción de la gente ante esta locura: en el caso del padre su locura solo produce burla mientras que en el caso de Matilda es necesaria la incredulidad del oyente para no ser

castigada con el encierro. Matilda lo sabe y por eso se asegura de reconocer su propia locura como un problema degenerativo heredado de su padre. Será más tarde, cuando se le atribuye voluntad a sus actos y a sus palabras, que su locura es reinterpretada como enfermedad y Matilda es encerrada en el manicomio.

Frente a esta identificación con su padre se contrasta la frialdad de la relación con su madre. La novela explica este desarraigo: “y Prudencia, que se enorgullecía de no llevar sangre indígena en sus venas . . . decidió que tanto ella como sus hijos acompañarían a Santiago y al explorador” (74). Tras la mención a esta superioridad de su madre frente a la herencia indígena de su familia, Matilda descubre “las ruinas que inconscientemente asociaba con la abuela que nunca conoció” justo antes de encontrarse con el espectáculo de ver a su madre acostándose con el explorador francés (75). Es relevante que este episodio se encuentre envuelto textualmente por dos momentos de completa soledad y silencio: primero, el descubrimiento de que está sola en la selva y su decisión de no llorar; después, la muerte de su padre y “la bendición en silencio” de su madre cuando la despide en la estación para enviarla a México (81). Como un sello que une la progresión de estos acontecimientos se reitera el deseo de no llorar cuando está en el tren. La dificultad de cumplir este deseo se mantiene durante toda la vida, tanto así que ya encerrada en un manicomio, Matilda insiste: “nadie la verá llorar. Se muerde el labio” (83). Aunque Joaquín intenta consolarla porque desea ser “el esposo de la vainilla” tal y como lo fue su padre, y que “Matilda se vuelva dócil y flexible como un bejuco” (83), de vieja ella se rebela ante ese destino: “tú no eres el esposo de la vainilla . . . nadie me puede proteger; nadie puede velar mi sueño. Yo sola hallaré la forma de escapar, Joaquín. Nadie me salvará. ¿No se da cuenta?” (240). Solo entonces se afirma que “el orgullo le

impide llorar” (241). Aunque es cierto que regresa al manicomio donde vivirá el resto de sus días, esta vez su ingreso es voluntario. Esto significa que su silencio posterior ya no es represivo como parecía en el primer capítulo, sino voluntario como el que había elegido Joaquín o el propio doctor Oligochea.

Antes de continuar con la adolescencia de Matilda, Rivera Garza presenta su expediente médico precedido de cinco de sus compañeros en un pequeño capítulo independiente. Con el simbólico título de “Todo es lenguaje” se hace referencia a la relatividad y arbitrariedad del signo lingüístico. Cordura y locura no son más que palabras cuya definición varía según los parámetros con los que defina la norma. Rivera Garza sitúa “su discurso entre la locura y la razón, entre uno y otro género, en dos textos autónomos y sin embargo complementarios que incorporan, en la gramática y en la sintaxis, su propio contexto ambiguo y problemático” (Estrada, “De putas y locas” 161). La inclusión en la novela de este capítulo intensifica la ambigüedad y multiplica los niveles de interpretación. El lector que lee entre líneas estos informes descubre la problemática relación entre la locura y la razón basada en normas de conducta que nunca son cuestionadas ni explicadas.

Ante la pregunta de Matilda que gira en torno a toda la novela: “¿cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” nos encontramos ahora ante una dudosa interpretación de locura (13). El análisis detallado de todos los elementos que aparecen aquí en relación a la identidad nacional sería suficiente para un nuevo estudio. Si se interrumpe la historia lineal del crecimiento de la protagonista es para invalidar los postulados nacionales defendidos por la clase dirigente – representada especialmente por Marcos Burgos y Columba Rivera, ambos doctores de medicina – que pretenden

modificar o hacer a un lado a todos aquellos que no se ajustan al modelo de ciudadanía moderna y progresista característico del momento (Castro Ricalde vii). En la novela cada paciente es introducido por un texto iniciado con la palabra “adentro” que enfatiza su condición de encierro y aislamiento (87, 89, 93, 100, 102, 105, 108). El contenido de estas introducciones está en perfecta simetría con las teorizaciones de Julia Kristeva sobre lo abyecto, ya que se enfatiza la suciedad, las heces humanas y la violencia que reina en el manicomio. Si recordamos las palabras de Kristeva, la presencia de estos elementos es suficiente para justificar la necesidad de acción por parte de las autoridades por poner en peligro el propio sistema de poder: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, position, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (4). De esta forma, se ubica al lector en el centro de la marginalidad social: los desperdicios de la nación.

Justo en medio se intercala un informe falso de la locura del doctor Oligochea, quien sueña padecer de la misma locura que sus enfermos. Curiosamente su introducción incluye la palabra “adentro” como todas las demás y su expediente es seguido de un informe en tercera persona sobre las condiciones sanitarias del manicomio. Éste fue construido en 1910, año significativo por referirse al inicio de la revolución, y porque en un primer momento los pacientes pueden salir y entrar voluntariamente. Al abandono y deterioro de las instalaciones se suma la cada vez más creciente entrada de pacientes que son separados según sexo, raza, clase y razones de encierro. Dentro de estas razones se encuentran “los campesinos muertos de hambre” por creer que los indios luchan a la diestra de Dios, “los jornaleros sin empleo” por criticar y resistirse a los caciques, “las

aspirantes a monjas” por ser incapaces de controlar sus deseos o “las provincianas” por practicar la prostitución para combatir la miseria (97, 98).

Desde un punto de vista patriarcal estas razones no parecen disparatadas puesto que se culpabiliza a los sujetos que se apartan de las normas sociales sin responsabilizarse por las condiciones de injusticia que provocan su alienación. En oposición a estos grupos se encuentran “los toxicómanos” que por lo general son “oficinistas, farmacéuticos, estudiantes de leyes o de medicina” (98). La clase social se subordina a su dependencia paterna: son “hombres jóvenes de traje, corbata y sombrero de fieltro que llegan de la mano de sus padres o sus tutores, con el afán de verlos curados del vicio y el cinismo de las drogas” (98). De esta forma, Rivera Garza ficcionaliza la actitud paternalista de la sociedad mexicana que afecta también a los varones jóvenes de las clases dirigentes, lo cual resulta altamente paradójico en una época en la que se defiende el progreso, el futuro y la juventud. Si una identidad nacional rechaza la participación de la mujer, el indígena, las clases pobres y los jóvenes profesionales de las clases altas, sin duda está condenada al fracaso y la muerte.

De los cinco pacientes solo uno es masculino y es puesto en libertad tras doce años de encierro. En cuanto a las mujeres, llama la atención los motivos del ingreso en el hospital: Imelda Salazar está encerrada por las “incoherencias y delirios” cuando habla de cuestiones religiosas (89); Lucrecia Díez de Sollano por abandonar a su esposo cuando “trajo una mujer” a la casa mostrando su rebeldía a la situación (91); Roma Camarena por excitarse “tan pronto como veía personas del sexo contrario” (102); y Matilda Burgos por negarle “favores sexuales” a un grupo de soldados (110). Como puede apreciarse las mujeres se encuentran enajenadas únicamente en relación a la sexualidad, la familia o la

religión, lo que enfatiza el problema de la subordinación de la mujer al ser relegada a una simple función de cuidadora de la moral y la familia dentro del ámbito de la nación.

Renovando otra vez los postulados de Octavio Paz, la novela presenta a la mujer—sola y en conjunto—como “depositaria de ciertos valores” (*El laberinto* 29). El problema es que admitir esta función receptora debilita a su vez la identidad del hombre y por tanto de la nación puesto que ambos nacen y son cuidados por ella. Es ella la que tiene como misión transmitir los valores morales de la nación al hombre. Rosario Castellanos responde con ironía a este postulado de Paz afirmando que: “si se le da a la mujer el rango de persona que hasta ahora se le niega o se le escamotea, se enriquece y se vuelve más sólida la personalidad del donante” (*Mujer* 40).

Rivera Garza dialoga con estos dos postulados al presentar también los informes de dos hombres que se ven debilitados: un paciente que será liberado después de una minuciosa inspección y el del propio doctor Oligochea. Nótese que las cinco mujeres sin excepción se presentan silenciadas por los mismos mecanismos que vemos en el primer capítulo de la novela. Las introducciones en tercera persona ocultan su nombre y su identidad, solamente aducen a las circunstancias de su alrededor y lo que parecen ser flujos de conciencia desordenados sin alusión directa a si pertenecen a ellas o no. El clímax de esta situación llega cuando nos encontramos con la introducción del expediente de Matilda: “Adentro. La mente de Eduardo” (108). De esta manera, Matilda queda totalmente encerrada a merced de la voluntad masculina que decide cómo, cuándo y qué palabras serán escuchadas. Desde el interior de la mente masculina se presenta la superioridad de Eduardo con relación a sus pacientes. El expediente médico ofrece el nombre completo de la paciente así como su discurso y sus quejas entrecomillados, por lo

que de nuevo aparece una mujer representada a través del hombre. En este caso, el uso de comillas separa visualmente el discurso de Matilda del resto de la narración, enfatizando de este modo su posición de abyecta en la mente masculina. Según Kristeva:

The one by whom the abject exists is thus a *deject* . . . For the space that engrosses the deject, the excluded, is never *one*, not *homogeneous*, nor *totalizable*, but essentially divisible, foldable, and catastrophic. A deviser of territories, languages, works, the *deject* never stops demarcating his universe whose fluid confines – for they are constituted of a non-object, the abject– constantly question his solidity and impel him to start afresh. (8, énfasis en el original)

Kristeva arguye que este rechazo a lo abyecto, este intento de demarcarlo y excluirlo de uno mismo no invalida el deseo de conocerlo, de estudiarlo e incluso de incluirse entre ese abyecto para ocultar aquello que marca la separación (8). Es por este motivo que Rivera Garza presenta el expediente del propio doctor además de un único abyecto masculino que revela grandes diferencias con respecto a los personajes femeninos. En primer lugar, el texto introductorio nos informa del nombre del paciente, Mariano García, así como aquél que introduce el informe falso del doctor Oligochea. Según el paciente, no está loco sino que fue internado por estar mendigando. La negación de la locura no sorprende al lector que ya ha visto la misma reacción en los pacientes femeninos. No obstante, la diferencia radica en que las autoridades médicas investigan el asunto y hacen una inspección del cuarto de este hombre. Al encontrar allí hojas de afeitar, lo cual delata su cuidado personal, y al ver que “se hinca” para hablar con Dios, se decide no solo darle de alta, sino reconocer que “este individuo ha estado indebidamente en este hospital por un largo período de tiempo” (108). Al ver que el sujeto no ha violado la moral ni la autoridad del sistema y no constituye en esencia un peligro a sus leyes, las autoridades rechazan su condición de abyecto y lo insertan de

nuevo a la sociedad después de presentar sus disculpas (Kristeva 8). De esta forma, Rivera Garza presenta cuán frágiles son esas características que identifican a lo abyecto como algo ajeno a nosotros mismos.

En México Matilda vive en casa de su tío paterno, quien inicia un experimento con ella para convertirla en “una buena ciudadana, una muchacha decente, una mujer de buenas costumbres” (119). El plan a seguir se basa en una serie de “lecciones de higiene” en relación al cuerpo y la mente de la mujer: lavarse a menudo y mantenerse activa en las labores domésticas (122-23). Para su tío, ella “se convirtió en la personificación misma del enemigo al que, más que derrotar, había que subyugar, convencer, domesticar” (130). Y es que para él, como para otros hombres la educación de las mujeres “era una pérdida de tiempo y una mala inversión” (132). Durante todo este proceso Matilda se presenta sumisa y obediente, pero aun así el tío no puede borrar de su cuerpo las huellas de su ascendencia indígena, por lo que el plan fracasa. La primera persona con la que ella se siente cercana es con su tía Rosaura, una mujer solitaria y silenciosa, oculta tras la sombra de su marido. Matilda no puede ocultar su aburrimiento ante el silencio que preside en la mesa cuando el matrimonio se reúne a comer, sin embargo, el silencio es el centro de su universo: “la educación de Matilda empieza así, en el silencio” (118). Más tarde es entregada por el tío a una doctora solterona y mayor para ayudarla con las tareas domésticas y el cuidado de su madre enferma. El hecho de que la propia doctora abriera la puerta de la casa con un “delantal de flores” indica que la mujer que desea seguir una profesión no puede desligarse del rastro de seguir en una condición circunscrita al hogar y al cuidado de los demás. Esta escena parece un eco de las denuncias que Rosario Castellanos realiza en su célebre libro *Mujer que sabe latín...* (1973) – puesto que se

muestra la disparidad de prestigio social que tienen el tío Marcos y Columba. No obstante, en compañía de esta mujer Matilda puede completar su adiestramiento. En consecuencia, “las carcajadas de las alegrías súbitas fueron sustituidas por un sonrisa domesticada e invariable, dulce” (134). Al verla después de un tiempo, el tío se posiciona en la narración como Dios y a ella como su creación: “se sintió satisfecho de su obra” (134).

El inconveniente de considerar a una mujer como un objeto creado a la voluntad del hombre es que no se tiene en cuenta la fuerza de la propia naturaleza. Justo cuando Matilda llega al final de su adiestramiento conoce a Cástulo, un joven revolucionario casi analfabeto que la pone en contacto con Diamantina y con los jóvenes obreros que forman parte de la revolución. La época en la que Matilda convive con Diamantina, Cástulo y otros revolucionarios está llena de voces y ruido, en marcado contraste con el final de estos dos personajes: Diamantina muere sin haber llegado a Veracruz, adonde se dirigía para participar en la lucha revolucionaria, mientras Cástulo se reunirá con Matilda en el manicomio. Será él la última persona con la que hable y tras recordar sus experiencias “se callan, no tienen nada más que decir” (250). Por si este silencio no fuera suficiente para desmitificar la inocente esperanza de aquéllos que quieren cambiar el rumbo de su país, la memoria de ellos se enmarca por la obediencia a una orden masculina. Al principio Joaquín le exige a Matilda: “prometiste contarme cómo se convierte una en loca” (115), mientras que al final la manda callar: “por primera vez desde que escucha sus palabras, Joaquín le pide a Matilda que guarde silencio” (156). Con esta orden no solo se silencia la voz de Matilda, sino también la de Cástulo, Diamantina y todos aquéllos que son

recordados a través de la memoria de ella. En cualquier caso tanto su discurso como su silencio obedecen a una orden masculina.

3.1 Silencio femenino: su crimen y su castigo

Si pensamos en esta situación de silenciamiento y exilio personal y/o comunitario es lógico que tanto Rivera Garza como Chacón dediquen el centro narrativo y estructural de sus novelas a describir la vida de todo un conjunto de mujeres que conviven en un lugar cerrado, reducido y marcadamente femenino: el prostíbulo *La Modernidad* y la cárcel de Ventas, respectivamente. Ambos lugares son considerados públicos y a la vez íntimos donde los hombres solo acuden como visitantes, bien para ser entretenidos o bien para supervisar el tratamiento de las enfermas. En cualquier caso, la presencia del hombre interrumpe la rutina de estas mujeres y otorga un remarcado valor de autoridad. Esta autoridad se enfatiza desde un punto de vista político al situar ambos lugares en la capital del país, como centro mismo de esa tela de araña con ramificaciones nacionales que afectan además las relaciones con otras naciones extranjeras. No es de extrañar, pues, que Rivera Garza dedique todo un capítulo para narrar la vida en común que Matilda mantiene con Paul Kamàc, un americano que llega a México para descifrar la topografía del país desde un punto de vista mercantil, justo después de exponer las experiencias que ella vive en el prostíbulo. También Dulce Chacón dedica la segunda parte de su novela a describir el sufrimiento y las luchas de las mujeres encerradas en la cárcel para detallar la determinación de Tensi, la hija de una de las reclusas y sobrina de Pepita, de afiliarse al partido de la resistencia y continuar la labor de oposición al

Régimen comenzada por sus padres, manteniendo comunicaciones secretas con los aliados de otros países.

El paso de Matilda por el prostíbulo de *La Modernidad* es sin duda el más citado y recordado por la crítica y los lectores de esta novela de Rivera Garza. Robert McKee Irwin, en su estudio del prostíbulo en *Nadie me verá llorar* como metáfora de la modernidad del Porfiriato muestra la existencia de otra similitud con la cárcel de mujeres de Chacón: “Las placas de los internados en La Castañeda, acompañadas por breves biografías, historias sexuales, diagnósticos concisos, hacen pensar en las de los reos” (75). El Prostíbulo y la cárcel son empleados por Rivera Garza y Chacón para mostrar el encierro y silenciamiento que sufre la mujer que está condenada por la sociedad al rechazar sus postulados, sean éstos sexuales, políticos, religiosos o morales. La autora mexicana expone con detalle las condiciones de las prostitutas, los hombres que las frecuentaban y, en especial, la literatura de la época a través de continuas referencias a *Santa* (1903), la ya mencionada novela de Federico Gamboa tan difundida a principios del siglo XX. Rivera Garza realiza otro guiño literario al utilizar a sus personajes para burlarse de una obra literaria de enorme difusión en la época, tal y como siglos antes lo hiciera Cervantes. Pero a diferencia del *Quijote*, donde “un hombre al borde de la locura utiliza modelos literarios para formar y dar sentido a su propia vida” (Venkatesh 142), Rivera Garza presenta aquí a dos mujeres que leen, juzgan, critican y se burlan de esos modelos “empeñándose en hacer lo opuesto de los personajes literarios” (142). Ana Rosa Domenella analiza las condiciones históricas de la época para destacar las transgresiones de *Nadie me verá llorar* que contradicen el discurso masculino dominante en relación a dos factores importantes: “la política y el género” (“Del canon a la parodia” 290). Todo

este capítulo de la novela gira en torno a estos dos puntos. Las mujeres hablan, discuten, critican a su sociedad y a los políticos, contradicen los postulados sociales que las discriminan, parodian la literatura burlándose de ella y se mantienen en una frenética actividad literaria, artística, comercial y política que invalida la identidad de seres débiles y pasivos que les es impuesta. En la novela, las mujeres “desestabilizan los discursos acerca del género” y “reciclan elementos de diversas tradiciones culturales – la francesa, la inglesa, la prehispánica – y las mezclan en una especie de *ars combinatoria*, como reflejo de la hibridez de la cultura mexicana” (Seydel, “Construcción” 171, énfasis en el original).

La crítica y los lectores coinciden en destacar la libertad femenina que surge de estas páginas, sin embargo, nada se dice sobre el profundo silencio que envuelve a estas voces de legítima defensa que solo se dejan escuchar en momentos puntuales como obediencia a una orden superior. Desde esta perspectiva, la fuerza con la que escuchamos las voces de estos personajes marginados en la novela pierde su intensidad. Su fortaleza no viene de sus palabras ya que el narrador deja claro que es él quien permite el discurso y no el personaje. Si bien es cierto que toda novela pasa necesariamente por el filtro de un escritor y/o narrador, Rivera Garza nos presenta aquí a un narrador que decide explícitamente en el texto cuándo un personaje tiene su consentimiento para hablar e incluso recordar: “Esta es la historia que Matilda recuerda en el tren que los lleva desde Mixcoac a la ciudad de México” (159). Por si esto no fuera suficiente para mostrar que todas las voces femeninas y las de otros personajes marginados de este capítulo son escuchadas solo gracias a este consentimiento de un poder superior, se reitera un silencio de derrota y fracaso al final del capítulo: “la guerra había terminado y Matilda se

encontraba, como siempre, en el campo de los vencidos . . . y después siguió el silencio. Al final no quedó nada” (186). Este silencio es mucho más significativo que todas las palabras dichas anteriormente por Matilda. Este silencio denuncia una vez más su posición de abyecta dentro de la narración. Su historia, su experiencia, su sufrimiento e incluso su identidad es un elemento ajeno que se introduce a voluntad de un narrador. Por muy relevante que sea su discurso, se ve destruido al final por el silencio: “al final, no quedó nada” (186). Esta misma derrota de silencio que destruye el pasado de Matilda afecta también a su futuro. Cuando la narración abandona el tiempo pasado y se recupera el uso del presente, el tren llega a su destino poniendo punto final al recuerdo de Matilda. Joaquín la toma de la mano y juntos salen de la estación para comenzar una vida como pareja: “siguen caminando en silencio por las calles de la ciudad. Un par de ancianos” (187). Su silencio y envejecimiento repentino en una ciudad moderna y ruidosa los priva de la posibilidad de un futuro. A diferencia de la palabra, este silencio no es otorgado por el narrador sino utilizado para describir su forma de caminar.

El personaje de Paul Kamàck plantea una serie de preguntas inquietantes. Al igual que el explorador francés – que mantuvo relaciones sexuales con su madre cuando ella era niña – desmitifica la imagen de “la maternidad tradicional: prolífica, sacrificada y heroica” (Lamas 174), el ingeniero estadounidense también desmitifica los finales felices de la literatura. Aparentemente, Paul encarna al Jarameño de Matilda en clara referencia a aquel personaje que rescata a Santa de la prostitución en la obra de Gamboa. No obstante, ¿por qué se vale de un personaje calificado como “perdedor”? (201). ¿Qué relación tiene Paul con la identidad nacional mexicana? A diferencia del explorador, Paul tiene nombre propio y en seguida es traducido a Pablo por la misma Matilda. La diferencia de

tratamiento entre estos dos personajes extranjeros se debe a que el primero solo llega a México a explorar un país desconocido y singular. Pero el segundo tiene “la habilidad de cambiar de lugar el horizonte” por medio del trazado de mapas, construcción de puentes y explotación de minas (190). En otras palabras, Paul viene con la intención de dominar y cambiar el país. La correlación entre México y la mujer vuelve a ligar a ésta con la tierra virgen que debe ser conquistada, dominada y ahora también transformada.

Por eso en la novela se le retrata así: “la mayoría del tiempo se lo pasaba observando el mapa de México . . . sus ojos, en esos momentos, parecían estar mirando el cuerpo de una mujer” (197-98). El fracaso de Paul se debe a que tanto la tierra como la mujer rechazan sus intentos de control: “la naturaleza, esta vez, se armó de agallas . . . lo trató como una mujer arisca y caprichosa” (199). La comparación de la mujer con la naturaleza es demasiado antigua en la historia. Como señala Rosario Castellanos, el hecho de que desde las culturas primitivas se identifique a la mujer con algún fenómeno de la naturaleza – el mar, el sol, el viento, la tierra que se abre, etc. – intensifica su condición de mito donde el hombre es “el creador y el espectador” y la mujer pierde su identidad como ser humano (*Mujer* 7). Rivera Garza continúa su diálogo con la historia y la literatura que presentan esta perspectiva de la mujer pero lo hace cambiando el sentido de esta identidad desde el mismo lugar asignado (Ludmer 53). Por ende, aquí la naturaleza se personifica, adquiere voluntad y se rebela contra la dominación del hombre. No es la mujer la que se identifica con la naturaleza sino ésta la que se compara con la mujer y no precisamente con una mujer pasiva que se entrega mostrando su inferioridad (Paz, *El laberinto* 24), sino con una mujer “arisca y caprichosa” que no se deja dominar (Rivera Garza 199).

En cuanto Paul llega a México es identificado con la clase alta y aristocrática por su aspecto físico y su raza, sin embargo, también él se ve definido por su silencio: “no había otra cosa en el mundo que Pablo adorara tanto como los mapas . . . en silencio, copió su contenido en una hoja blanca” (195). La idea se reitera más tarde: “Pablo habla poco” (204). A diferencia del silencio represivo y el voluntario de Matilda y otros personajes marginales de *Nadie me verá llorar*, aquí el silencio surge como fruto de la incompreensión e imposibilidad de pertenencia al mundo que lo rodea. Esta separación se intensifica al descubrir que los diez años que Matilda vive con Paul son los de la revolución que también se encuentra en un contexto de silencio narrativo. La novela ignora los acontecimientos históricos silenciando a sus protagonistas y sus hazañas. El aislamiento de Matilda y Paul es tal que solo se dan cuenta que la Revolución Mexicana empieza cuando observan “el desmantelamiento silencioso de las bombas de vapor y los malacates” y que saben que termina cuando escuchan el silencio que le sucede: “después, todo se volvió silencio” (203). Así Rivera Garza deconstruye la creencia de que la revolución es fundamental para el desarrollo de la identidad nacional, precisamente porque no resuelve la exclusión de los debates sobre la tierra, la mujer, el pueblo indígena y los seres marginados que también forman parte de la identidad de un pueblo. Si la Revolución Mexicana es la columna vertebral de la identidad nacional, ¿cómo explicarse que precisamente en esta época es cuando Matilda “aprende todas las estrategias del silencio”? (205).

La segunda parte de la novela de Chacón presenta una estructura similar a la novela de Rivera Garza: inicia con la vida de las mujeres en la cárcel y termina con la determinación de Tensi de participar activamente en la resistencia del Régimen, en

colaboración con los exiliados y aliados tanto en América como en Europa. No obstante, aquí se distingue un tratamiento distinto del silencio que adquiere un mayor matiz crítico porque involucra también a aquéllos personajes que apoyan a los organismos del poder. En la primera parte todas las referencias a esa araña peligrosa provienen de Pepita en relación exclusiva a la política y la opresión religiosa. En esta segunda parte, sin embargo, las alusiones a la araña revelan un control estatal de todas las formas culturales que delimitan la identidad de una nación. Chacón se mantiene en continuo debate con los principios oficiales pero se asegura de introducir toda mención a la araña dentro de la colectividad de las mujeres presas que entonan la popular canción de *La tarántula* (201). Esta canción forma parte de una famosa zarzuela de finales del siglo XIX, *La Tempranica*, que gira en torno a la cultura gitana de Granada. Las fuertes connotaciones sexuales, históricas y culturales del empleo de esta zarzuela representan un desafío a todos los poderes del Estado.

Es curioso que la crítica no haya enfatizado la relevancia de la música en *La voz dormida*. Christine Kepner analiza principalmente la función cultural y política de la comida. Pero si tenemos en cuenta que Chacón proviene de una familia conservadora que fue aliada al Régimen durante el conflicto (Leggott 28), no es de extrañar el ávido diálogo que establece con los postulados oficiales del Régimen. Ya hemos visto cómo la Sección Femenina de la Falange, junto con la Iglesia y el Estado, delimitan aspectos culturales como la costura, el luto, la ropa y la apariencia de religiosidad para oprimir a toda una población civil, en especial a las mujeres, independientemente de cuál sea su convicción política o su nivel de participación en la guerra. Desde la perspectiva del silencio femenino se observa con mayor claridad la represión sexual, cultural y religiosa

que sufre toda mujer, desde la republicana a la funcionaria de la cárcel o incluso aquélla afiliada a la Sección Femenina. Todo silencio, tanto si es utilizado de forma subversiva como si es aceptado con sumisión, denuncia su condición de respuesta a un determinado contexto (Moi, *What is a Woman?* 244). Las mujeres republicanas de Chacón se rebelan contra la opresión política pero al igual que sus guardianas en la cárcel han interiorizado muchos de los principios culturales y religiosos del opresor. Las vidas de todos los personajes femeninos giran en torno a un líder masculino, sea éste un republicano, un guardia civil, un cura o el mismo caudillo.

Es cierto que la novela da voz a los vencidos, dentro de los cuales destaca de manera especial el sufrimiento de las mujeres encarceladas, pero cuando observamos el tratamiento del silencio no podemos dejar de considerar que la mayoría de los estudios críticos simplifican demasiado el valor crítico de la obra. Para estudiosos como Kathryn Everly, Ana Corbalán, María José Giménez-Micó, Alicia Ramos, José F. Colmeiro, Cinta Ramblado-Minero y Mazal Oaknin, *La voz dormida* parece tratar únicamente de las experiencias de los vencidos que se resistieron, de sus traumas, sus recuerdos y sus miedos. En contraste, Sarah Leggott señala que la novela también recoge la lucha diaria por la supervivencia de la población civil que no luchó abiertamente, pero cita exclusivamente a Pepita como ejemplo, lo cual elimina a los civiles más pasivos o aislados en las zonas rurales que también sufrieron la guerra (27). Aunque Chacón no da voz a estos personajes en la novela, su silencio es significativo cuando nos enfrentamos a los textos y postulados teóricos contra los que la obra reacciona. Recordemos que Chacón cumple veintiún años cuando España se enfrenta a la muerte de Franco e inicia una etapa de inseguridad política y de odio a los vencedores de la guerra. Este odio reprimido por

más de treinta años de dictadura desestabiliza el binomio de vencedor-héroe que tanto predicó el franquismo y transforma a sus seguidores en traidores que debían avergonzarse de su participación en la represión. Chacón muestra un especial interés en entretejer en medio de esta inmensa tela de araña un hilo invisible creado a partir de toda “la propaganda oficial, encargada de hacer acatar las normas de conducta que al Gobierno y a la Iglesia le parecían convenientes” (Martín Gaité, *Usos amorosos* 13). Es precisamente esta propaganda transmitida “desde los púlpitos, la prensa, la radio y las aulas de la Sección Femenina” la que sirve para unificar la opresión que ha vivido toda una nación durante el período histórico que encierra la novela, tanto los que luchan como los que callan subversivamente o aquéllos que se someten en silencio a la dialéctica del Estado (13).

Desde un principio el Régimen prestó especial atención al folklore popular por considerarlo el medio más pedagógico de transmitir sus postulados. Así leemos en la publicación *Anuario* en 1944 las palabras de Pilar Primo de Rivera: “a las camaradas se las irá educando el gusto y aficionando a la música, para que desechen de sus casas los horribles cuplés de moda y canten, en cambio, las maravillosas canciones regionales; romances y poemas de nuestros mejores siglos” (Otero 213). No obstante, dentro de estas “horribles” canciones de moda se encontraban también las “falsedades zarzueleras” contra las que pregonaba la revista *Medina* en un artículo publicado el 28 de marzo de 1943 (Otero 218). De esta forma, Chacón emplea una canción que aun siendo popular no cumple con todas las prerrogativas debidas ya que no pertenece al género musical correcto ni tampoco proviene del siglo adecuado. No cabe duda que para el Régimen franquista los mejores siglos de la historia española se inician con la Reconquista y

concluyen en el siglo XVIII, “que es cuando habían empezado a entrar en la Península los vientos antiheroicos y burgueses del progreso material, cuya culminación se situaba en el ateísmo de cuño extranjero implantado por la reciente República” (Martín Gaité, *Usos amorosos* 23). Según los ideólogos del Régimen, la verdadera tradición de España se hallaba en los personajes que “con la cruz y la espada en ristre” se dedicaban “al acoso y derribe de herejes” entre los cuales se encontraban los republicanos, los moros, los judíos y los gitanos (23).

Chacón emplea aquí a un grupo de mujeres republicanas, condenadas por su participación en la resistencia, para cantar una canción popular que ensalza la cultura gitana – recordemos el enorme peso que ésta tuvo en la configuración de la poética de autores como Federico García Lorca y Antonio Machado – y lo hacen con el beneplácito de las monjas y guardianas así como el del mismo médico que las visita. Este hecho pone de manifiesto que las intenciones de Pilar Primo de Rivera sobre la música enunciadas con anterioridad no eran tan factibles. La crítica de Chacón se asienta sobre la imposibilidad de suprimir de la identidad cultural de una nación a todas aquellas formas que no obedezcan a un programa político determinado. De hecho, la razón por la que las mujeres cantan constantemente en esta parte de la novela se debe a que están ensayando la representación de la zarzuela que harán ante las autoridades. Será esta canción la que funcione como “la señal convenida” que inicia el proceso de fuga de Sole y Elvira (276). Por si esto no fuera suficiente para llamar la atención del lector hacia la crítica que está realizando, Chacón ofrece información real sobre esta zarzuela:

Representarán *La Tempranica* en el patio, para la reclusión, y van a invitar a Antoñita Colomé. Elvira conserva un libreto, original de Julián Romea, la tercera edición que repartieron a todas las niñas de su colegio antes de empezar la guerra. Ella iba a ser María, La Tempranica, la gitanilla que se

enamora de un conde . . . Han de memorizar todas los diálogos de la obra al completo, por si es necesario hacer alguna sustitución. Han de repetir las canciones una a una. (222-23)

Con la inclusión de esta nota informativa, Chacón se asegura que aun aquel lector no familiarizado con la historia de la zarzuela pueda captar el valor de resistencia cultural por el uso de la expresión “antes de empezar la guerra” (222). El empleo de un género que nace con Calderón de la Barca y Lope de Vega pero que no alcanza su época de apogeo hasta el siglo XIX enfatiza el carácter selectivo del franquismo que rechaza lo característico de este siglo.

La omnipresencia de lo femenino en esta representación donde las mujeres reciben el papel de los personajes masculinos de la zarzuela, sin levantar ninguna oposición al respecto, apuntan a otra crítica mucho más sutil: a los postulados sobre la mujer defendidos por Antonio Vallejo Nájera, el gran ideólogo del Régimen. Junto a otros teóricos como Ramiro de Maeztu, Vallejo Nájera entiende el concepto de la hispanidad como un espíritu deteriorado por la entrada en España de las ideas ilustradas del siglo XVIII. Desde el Gabinete de Investigaciones Psicológicas que estudia el comportamiento de los prisioneros de guerra, entre los que se incluyen a las mujeres, Vallejo Nájera presenta en 1938 el informe de los primeros resultados bajo el ya significativo título de *Divagaciones intrascendentes*. En este estudio afirma que la mujer es especialmente responsable de este deterioro paulatino de la hispanidad debido a su “activísima participación” en los movimientos marxistas del siglo XIX que solo se explica por su “debilidad del equilibrio mental” y su “menor resistencia a las influencias ambientales” por su “inseguridad del control sobre la personalidad” (399). Obviamente para él, la Segunda República, con sus ideas teóricas de emancipación de la mujer, pone

en peligro a toda la raza hispánica porque “cuando desaparecen los frenos que contienen socialmente a la mujer . . . entonces despiértase en el sexo femenino el instinto de la crueldad y rebasa todas las posibilidades imaginadas, precisamente por faltarle las inhibiciones inteligentes y lógicas” (399).

Lo primero que llama la atención es que Chacón utiliza la dialéctica del Régimen al presentar un uso pedagógico de la canción pero lo carga de una gran fuerza crítica que va mucho más allá de la Iglesia y la política. Su denuncia apunta directamente hacia las bases teóricas y filosóficas que sostienen a ambos poderes. Es a través de esta canción aparentemente inofensiva que la araña se identifica con nombre propio; se trata de una tarántula, no de una inofensiva araña de jardín o de una viuda negra que pueda confundirse con un símbolo femenino. Aunque la araña sigue caracterizándose por su ponzoña, al revelar su identidad también se menciona la forma de paliar su poder. Así reza la canción: “es un bicho mu malo / no se mata con piedra ni palo . . . / bailando se cura tan hondo dolor” (201-2). No es de extrañar, pues, que todas las alusiones a este “bicho” se realicen ahora dentro de un contexto de canto y baile. El valor subversivo se incrementa. Chacón emplea la cultura popular para desestabilizar los postulados oficiales que decretan la identidad cultural de la nación. El final de la canción intensifica el rechazo y personaliza la lucha: “¡Ay! ¡Mal haya la araña que a mí me picó!” (202). Como se puede apreciar, la araña ya no se limita a atrapar y enredar a sus víctimas por medio de su tela; ahora toma acción directa haciéndose responsable del ataque. Si para que se pueda producir la picadura es necesario el contacto físico con la víctima, tiene sentido que toda la acción en torno a las tres alusiones a la araña se desarrolle en la prisión de

Ventas, donde todas las mujeres, tanto prisioneras como guardianas, han sido picadas por la araña de represión cultural y religiosa.

La pluralidad de mujeres afectadas abarca también a aquéllas defensoras del Régimen, es decir, a las vigilantes y monjas guardianas. La contradicción inicial de esta perspectiva desaparece cuando analizamos el contexto concreto en el que las presas inician la canción. La primera vez que esto sucede las voces de las presas se oyen desde el patio, a la distancia, e interrumpen una incómoda conversación en la que el nuevo médico de la prisión, don Fernando, reprende a las funcionarias por el abandono y suciedad de la enfermería. A pesar del poder de estas mujeres frente a las presas, su autoridad desaparece cuando se sitúan en el mismo entorno narrativo de un hombre: “detrás de la cancela, en una pequeña habitación amueblada con una mesa, dos sillas y una camilla de recibimiento, las dos funcionarias jugaban a las cartas ajenas a la llegada del médico” (201). La indiferencia que parece sugerir el juego de cartas no debe desviar al lector cuidadoso del hecho de que estas mujeres se hallan encerradas tras “las rejas de una puerta situada al fondo de la segunda sala” (201). De esta manera, se enfatiza que la araña de la que habla la canción con matices sexuales afecta a todas las mujeres, sean éstas republicanas o nacionales. La Iglesia y el Estado ejercen el mismo deseo de control sobre la sexualidad y subordinación de la mujer frente al hombre independientemente de la ideología política que profesen. Así lo establecen las *Normas de decencia cristiana*: “Ideal de la sociedad ha de ser procurar, con su legislación y con la moralización de las costumbres públicas, que las mujeres puedan, en su mayor parte, formar un hogar y en él encontrar los medios de subsistencia con el trabajo del esposo, o, en todo caso, con una labor que ni las agote ni las aparte de la vigilancia de los hijos” (69).

Esta represión se hace perfectamente visible en las dos siguientes menciones de la araña. A pesar de que las presas están en el centro de la acción en ambas ocasiones, la provocación directa de La Zapatones, la vigilante más odiada de la prisión, enfatiza la conexión entre los dos grupos políticos. Como es habitual, el elemento político introduce el episodio al esclarecerse que las presas se encuentran en el patio “intentando engañar la tristeza” porque “se acerca la hora de las *sacas*, se acerca la hora en que la funcionaria puede llegar con las listas en la mano” (221, énfasis en el original). La tajante división entre los dos bandos políticos que conviven separadamente en la prisión se difumina a través de la burla política que La Zapatones realiza por medio de una imagen tradicionalmente sensual: “lleva la boca pintada de un rojo excesivo . . . separa los labios y deja asomar un caramelo de limón, el color amarillo destaca sujeto entre sus labios rojos” (221-22). Este acto es calificado de “insolencia” y no de simple provocación política (222), por lo que se centra la ofensa en la sensualidad y no en el uso de los colores de la bandera nacional. De nuevo la sexualidad y la política se alían en su función represiva sobre la mujer. El que este tipo de burla sensualizada parta de una funcionaria demuestra que ambos grupos políticos comparten el mismo bagaje cultural que permite la comprensión directa del desafío. Si bien es cierto que más tarde las presas juegan con esta misma idea, al reunir en el patio a tres de ellas llevando cada una un jersey con uno de los colores de la bandera republicana, la diferencia radica en que la bandera de La Zapatones difícilmente sería aceptable en un entorno masculino, lo que ya de por sí enfatiza la relación existente entre la represión política y sexual que viven de forma más directa las mujeres.

En el caso hipotético de que el lector haya olvidado la omnipresencia de la opresión política dentro del marco de la sexualidad, el narrador subraya de nuevo el desafiante valor de la canción: “es preciso romper la insolencia de la funcionaria. Es preciso ahuyentar la angustia de la espera, presidida por el silencio de esta mañana de mediados de febrero . . . es posible tomar aire de esta asfixia, engañar a la tristeza. Es posible. Y Elvira comienza a cantar” (222). Al resaltar esta opresión se impone de nuevo el contexto de silencio, aunque aquí se trata de un silencio angustioso que contrasta, no obstante, con la esperanza de la posibilidad de transformarlo en un acto de triunfo. El éxito de esta táctica consiste en que todas las mujeres deciden cantar solidariamente: “para ayudar a Reme, la más torpe en el oficio musical, cantarán todas juntas *La tarántula*” (223). Chacón esconde aquí otra referencia extratextual de gran carga crítica. En la zarzuela que representan es el gitanillo Gabriel, el personaje que interpreta Reme, el que canta esta canción sobre los peligros del amor ante el conde don Luis del que se ha enamorado su hermana María. La solidaridad de las mujeres no se basa únicamente en la ayuda a Reme por su torpeza, sino en una muestra de resistencia hacia un ser superior que cree que su posición social es suficiente para obtener lo que desea de aquéllos que considera subordinados por su sexo, su raza y su cultura.

A partir de este momento el protagonismo de la acción recae exclusivamente en el grupo marginado para enfatizar la identidad política de la araña. La razón de este cambio es que, en realidad, las presas y las funcionarias poco tienen en común más allá del hecho de ser mujeres y, por consiguiente, de estar sujetas a las mismas normas sociales y culturales de subordinación impuestas por el Estado y la Iglesia. Cuando el contexto de la sexualidad se abandona, la araña recupera su significado primario de represión política

contra el que es necesario luchar. El canto nace como “un grito liberado, que Reme dirige a La Zapatones” al mismo tiempo que enfatiza la malignidad de la araña: “no le temo a los rayos ni balas, ni le temo a otra cosa más mala” (223). No debe confundirse esta mirada liberadora de Reme con el triunfo sobre la araña. Si prestamos atención a lo que está cantando en vez de identificarnos con las carcajadas de las presas que secundan este desafío con su actitud, es evidente que el poder de la araña sigue intacto. Reme reconoce que “las balas” de la guerra no son tan peligrosas ni producen tanto pavor como esta araña. Recuérdese que la guerra ya había acabado en la primera mención que Pepita hizo de la araña al principio de la novela. La primera parte de la obra termina precisamente con la inclusión del parte oficial de guerra en el que Franco declara la victoria de las fuerzas nacionales y la captura de un ejército rojo vencido. Nos hallamos, pues, ante la férrea represión de una dictadura, no de una guerra. A primera vista la diferencia puede resultar insignificante, pero las guerras, por lo general, por muy largas que sean, suelen traer consigo frecuentes dosis de esperanza ya que los bandos se turnan en celebrar las victorias por muy pequeñas que éstas sean. Cuando una guerra acaba, las victorias del grupo vencido terminan con ella. Reme y las demás mujeres lo saben. Por este motivo no sueñan con la liberación, sino con la supervivencia porque “resistir es vencer” (136). No obstante, esta resistencia tenía un objetivo político claro: “Debían resistir para poder contar el día de mañana lo que estaban viviendo, y mantenerse unidas hasta el último momento” (Domingo 172). La fiereza de esta araña durante la dictadura se manifiesta en la trágica forma en la que este momento de supuesta liberación de Reme es interrumpido. La Veneno, la monja odiosa que tiene mayor autoridad que La Zapatones en la prisión,

“golpea la cancela como quien toca una campanilla, con el crucifijo de metal que cuelga de un cordón de su cintura. Llama la atención de la guardiana. Y le da un recado” (224).

La supremacía del poder de la Iglesia aliada con la represión política del Estado convierte a esta araña en un enemigo implacable. El mensaje de la monja no es otro que hacer saber a Hortensia que los jueces la esperan para comunicarle el aplazamiento de su sentencia de muerte hasta que nazca su bebé. Este procedimiento era habitual en la época y cumplía una serie de funciones: por un lado, se evitaba la muerte del niño obedeciendo los principios de la Iglesia pero, por otro lado, se seguían también las teorías del doctor Vallejo Nájera, “que estaba convencido de que las madres de los rojos no debían continuar junto a sus hijos, pues según él la ideología era una enfermedad que se transmitía de padres a hijos” (Domingo 196). De esta forma, la opresión política se filtra en asuntos tan personales e íntimos para la mujer, como la maternidad. Tal y como cantó Reme, la araña “huye y se mete por todos los rincones” y por eso se justifica el temor a semejante amenaza (223). El nacimiento del bebé supone la muerte de la madre por lo que anula la posibilidad de felicidad: “Carajo, así la criaturita no quiere ver el mundo” (225). La araña advierte de forma tajante que su dominio abarca a las nuevas generaciones puesto que su alumbramiento está íntimamente ligado con la muerte. Durante todo este período de guerra y dictadura el papel de la mujer en la sociedad se considera como “una de las principales cuestiones nacionales” que lleva a cuestionar y legislar todo lo relacionado a ella, en especial el tema de la maternidad que es considerada como el rasgo definidor de la mujer (Domingo 13). Para el Estado, la mujer tiene la única función de “ser madre, y como tal, encargada de traer, ahora sí, *buenos españoles* a este mundo; tan solo hará falta educarlos *correctamente*, para lo cual habrá

antes que tener *bien* educadas a las madres” (18, énfasis en el original). La misma Pilar Primo de Rivera afirma en su discurso ante el caudillo en 1939 lo siguiente: “les enseñaremos a las mujeres el cuidado de los hijos, porque no tiene perdón que se mueran por ignorancia tantos niños que son siervos de Dios y futuros soldados de España” (Otero 104). Para la Iglesia, la mujer solo existe como esposa y madre, pero si se tiene en cuenta que el matrimonio es un sacramento obligatorio cuyo único objetivo es la procreación, la función de esposa es solo el trámite aceptable para cumplir su verdadera meta: la de ser madre. En sus *Normas de decencia cristiana*, la Iglesia conjura el poder del Estado para asegurarse de que esta meta se cumpla:

La fecundidad es una de las glorias del matrimonio cristiano, que lo orienta hacia su fin principal y hace a los esposos merecer bien de Dios y de la Patria. Hablar contra ella es pecado muy grave. Avergonzarse de ella es una insensatez. El anticoncepcionismo, de cualquier forma que sea, es un pecado muy grave. El Estado debe apoyar con todo su poder la fecundidad del matrimonio y reprimir cualquier propaganda contra ella.
(28)

En su estudio sobre el valor simbólico de la maternidad en la novela de Chacón, Ellen Mayock afirma que se trata de una “metáfora del amor, ternura, igualdad, compromiso, disciplina e inteligencia” que solidariza a todas las mujeres de la obra (33). Aunque esto es cierto cuando observamos el cariño maternal de Pepita hacia Tensi, la hija de Hortensia, o la relación entre Reme y Tomasa, el valor de maternidad adquiere un tono más político cuando contrastamos la novela con el discurso oficial entretendido en esta tela nacional que Chacón está describiendo. El que todas estas mujeres se presenten como madres ficticias, “de mentirijilla” (371), subraya el superlativo poder que esta araña política tiene al lograr destruir aquello que tradicionalmente se considera la esencia misma de la identidad femenina. Pero si observamos más detenidamente los postulados

oficiales contra los que reacciona Chacón a la luz de los testimonios de las prisioneras supervivientes, surge un nuevo nivel de denuncia política. Carmen Domingo cita en su libro las palabras de una de estas mujeres, María Salvo, que recuerda: “A menudo funcionarias y religiosas nos recordaban sutilmente que habíamos fracasado, que entrábamos jóvenes y saldríamos de allí sin la posibilidad de casarnos y tener hijos, porque seríamos ya mujeres maduras” (175). Si prestamos atención a lo que sin decir abiertamente se deja implícito en este testimonio, podemos entender el motivo por el que la imposibilidad de la maternidad se ve como un acto más de tortura emocional en la novela.

Chacón presenta a unas mujeres republicanas que han interiorizado los principios oficiales de la Iglesia y del Estado e interpretan como agresión psicológica las palabras de advertencia de aquéllas que se someten al Régimen. El orden preciso de las acciones de casarse y tener hijos no es en ningún momento cuestionado en estos testimonios como tampoco lo es en la obra. Ante este silencio de aceptación la maternidad ficticia de los personajes puede verse como un mecanismo de defensa, un intento de mantener su integridad como personas, como mujeres en definitiva, y no como una forma de resistencia a la propaganda oficial. El éxito de la tortura psicológica proviene de la creencia generalizada en las mentes de todas estas mujeres, republicanas y nacionales, de considerar el matrimonio y la maternidad como signos de feminidad. Así lo vemos en *Vida conyugal y sexual* – enciclopedia informativa de gran difusión en la dictadura – donde el doctor Federico Corominas afirma: “La mujer ha sido creada para madre de familia, y bastante y mucho tiene que aprender para cumplir debidamente tan alta misión. . . . la proporción de mujeres con título universitario que no se casa es muy superior al de

las que lo hacen sin poseer título académico. ¿Será porque pierden su feminidad?” (265). Las mujeres de *La voz dormida* defienden su feminidad recurriendo a una maternidad ficticia y tanto Elvira como Pepita, las más jóvenes del grupo, se casan al final de la novela y no ejercen ninguna profesión. La costura de Pepita se emplea como medio de sostener a su sobrina mientras permanece soltera pero se abandona en el momento en que se casa por la Iglesia y regresa a su Córdoba natal. De esta forma, Chacón reitera la crítica a la opresión a la mujer como un problema independiente a la lucha política que divide al país durante más de cuarenta años. Al incluir los agradecimientos a personajes reales y ficticios al final de la novela, Chacón enfrenta al lector del año 2002 con la permanencia de muchos de estos problemas tras más de veinte años de democracia. Así lo afirma en una entrevista publicada electrónicamente por Santiago Velázquez Jordán ese mismo año:

La mujer perdió dos veces. Perdió la guerra civil y perdió los derechos civiles que había logrado durante la República. En el primer caso, perdieron las mujeres republicanas, en el segundo, las dos, tanto republicanas como nacionales, porque fueron relegadas al ámbito doméstico . . . Esa pérdida la hemos arrastrado hasta hoy. La mujer tiene que mostrar su valía doblemente en cualquier campo, porque nuestra sociedad, la sociedad española, sigue siendo muy machista. (n. pag.)

El problema que acarrea la reducción de la mujer al ámbito doméstico se observa en la novela cuando se intensifica el silencio de las mujeres tras el aviso a Hortensia de la decisión de los jueces: “volverá el silencio al patio. Volverán las presas a su labor. Volverá la angustia de la espera” (224). A partir de ahora Hortensia no es más que un cadáver viviente que se encuentra rodeada de muerte. Los dolores de parto comienzan en el momento en que ve “cómo se llevan a sus compañeras” para ser fusiladas justo después de conocer su propia sentencia (227). La imposibilidad de cualquier

interpretación subversiva de este silencio colectivo propone que las mujeres no pueden luchar las batallas que pertenecen a las generaciones futuras. Hortensia está muerta y solo queda la esperanza del bebé que está por nacer. No obstante, esto no significa que la espera de esta muerte deba ser pasiva. Hortensia se asegura de que su hija tenga acceso a sus cuadernos porque sabe que cuando la niña tenga edad suficiente para entender la situación, la araña seguirá en el poder y será necesario instruir a esta nueva generación para que continúe la lucha. Su muerte no representa su final. Por eso el documento oficial que justifica su fusilamiento cierra esta parte de la novela pero no la obra completa. La narración, al igual que la resistencia, se extiende al futuro. La relevancia de esta acción tiene su fuente en la función de la memoria con respecto a la identidad. Transmitir la memoria es transmitir conocimiento sobre su propia identidad y conocer implica poder (Foucault, "Discipline and Punish" 550). Por lo tanto, los cuadernos de Hortensia son una fuente de conocimiento y poder para Tensi. A través de ellos, ella adquiere la memoria de sus padres, sus luchas e ideales, lo que le asegura la certeza de un futuro. Sin memoria del pasado no es posible planear el mañana (Lowenthal 43). Por este motivo, la lectura incansable de estos cuadernos provocan la firme decisión de Tensi: "quiero afiliarme al Partido" (397). El futuro está ahora en marcha. La araña continúa enfrentando nuevos enemigos que desafían su poder.

4. El silencio de la araña

Ambas escritoras de los dos lados del Atlántico presentan la ineficacia de eliminar al grupo opresor de una relación para invalidar su poder de dominación. Tanto las mujeres del prostíbulo como las de la cárcel siguen sujetas a los designios y órdenes de

los hombres que se hallan fuera de sus muros. No obstante, las dos novelas muestran cómo todos los marginados sociales y políticos de ambos sexos se encuentran sujetos a las normas del poder aún en la intimidad de una cocina, o una choza en un bosque sin nombre, o incluso si se mantienen al margen de la política y la historia. Éste es el caso de Matilda y Joaquín con respecto a la Revolución Mexicana o de la esposa de Don Fernando, quien se pasa toda la Guerra Civil y los primeros años de posguerra española encerrada voluntariamente en su cuarto, ajena a la lucha interior de su marido. Tanto Rivera Garza como Chacón descubren ante el lector el peso de la realidad que destruye la ingenua idealización del amor y la lucha por la libertad. Todos los personajes de las novelas emplean un silencio sumiso y subversivo al mismo tiempo según el contexto situacional al que respondan, tanto si son representantes de los grupos de poder como si luchan contra ellos o incluso si deciden mantenerse al margen de la confrontación.

Es por este motivo que la vida de Matilda y Joaquín carece del romanticismo de los cuentos de hadas al notar las frecuentes alusiones al silencio de Matilda, silencio que no solo continúa siendo incomprendido sino que se torna optativo para escapar de una realidad marginal. De igual forma, el optimismo con el que Chacón registra la decisión de Tensi de unirse a la lucha de sus padres es opacado por los enfrentamientos y divisiones dentro de los grupos de resistencia en la tercera y última parte de la novela. Por si esto fuera poco, la tan esperada boda entre Pepita y Paulino se tiñe de tristeza cuando él usa el pseudónimo de Jaime Alcántara para ocultar su verdadera identidad. Si bien es cierto que esta boda ocurre en años de dictadura, Chacón se asegura de añadir un epitafio sobre la muerte de Jaime en 1976. La fecha no puede ser más significativa. Franco ha muerto, la democracia está en marcha, la novela ha terminado por lo que los editores no ven la

necesidad de enumerar las páginas siguientes a la boda de los protagonistas y, a pesar de todo, la policía se presenta en el domicilio familiar “como todos los años, para evitar que se sumara a la manifestación del 1º de mayo” y será necesario esperar a noviembre del año 2002, año de publicación de la novela, para que el Congreso de los Diputados condene unánimemente el Régimen de Franco y reconozca que la Transición no ha enfrentado sus consecuencias con eficacia (Ferrán, *Working Through Memory* 21).

En *Nadie me verá llorar* la convivencia con Joaquín marca un cambio en estas estrategias del silencio que Matilda utiliza a lo largo de toda la novela. El capítulo dedicado a su vida en pareja se inicia marcando la separación que ambos viven respecto a los acontecimientos históricos que azotan al país. Los dos trabajan en la habilitación y transformación de la casa que Joaquín no puede heredar oficialmente hasta obtener un documento médico que certifique su abandono de la morfina. Este impedimento legal se debe a que todo aquel individuo que no se asimila a la “definición monolítica de la identidad nacional” se le “excluye, margina, reprime e incluso elimina” a través de leyes especiales (Seydel, “Construcción” 168). Por este motivo se introduce un nuevo personaje procedente del mundo legal llamado Arturo Loayza. Lo primero que se destaca de él es su adhesión a los principios de modernidad y progreso que definen esa identidad nacional: tiene “una vida holgada con esposa y tres hijos, casa en la colonia Roma y despacho en el centro” (216), por lo que en seguida se le relaciona con la más alta sociedad de México. La crítica a este personaje no se hace esperar al descubrir que esta imagen de hombre próspero es ficticia: “sus rutinas lo dominan, las preocupaciones ante las eventualidades enfermedades de sus hijos, el ligero aburrimiento de una cama compartida con la misma mujer por ya más de diez años ininterrumpidos” (216). A

diferencia de lo que el narrador hará con el doctor Oligochea, aquí se le ofrece la información al lector desde la perspectiva de la autoridad omnisciente del narrador y no del propio personaje. Nuestro abogado, el que tiene el poder legal de determinar si Joaquín puede entrar dentro de los márgenes de la nación, se encuentra en un total y completo silencio. El narrador indica que su aburrimiento de vivir una vida de apariencias lo atrae hacia la figura de Joaquín a quien ve como “su otro espejo. La superficie bruñida en la que algunas veces, sobre todo las interminables tardes de los domingos, quisiera verse” (216). El que un personaje de la clase dirigente, en principio representante de la identidad de la nación, desee identificarse con un ser marginado adoptando su misma estrategia de silencio pone en peligro los principios en los que se fundamenta esa identidad nacional. Resulta totalmente comprensible que las personas marginadas aspiren a verse reflejadas como aquéllas de las esferas más altas de la sociedad, pero observar el fenómeno contrario levanta numerosas sospechas sobre la validez de los supuestos que determinan la identidad de esos grupos dirigentes. Dentro de este complejo tejido que representa la nación todos los individuos, tanto los que caben en la definición de su identidad nacional como los que son excluidos de ella, mantienen una relación de interdependencia. La tensión no solo se crea de forma descendente en la que los grupos del poder oprimen a los que considera abyectos, sino que también se produce de forma ascendente ya que los grupos marginados ejercen presión sobre la clase dirigente al no poder ser eliminados (Martínez-San Miguel 29).

Otro personaje de clase alta que sucumbe ante esta hipocresía es el doctor Eduardo Oligochea, a quien Joaquín ofrece un soborno para conseguir la firma de un certificado falso y así poder heredar su casa. La aceptación silenciosa de este soborno

revela la presencia de una opresión: “con menos de la mitad de lo que le ofrece . . . no tendría que casarse con Cecilia Villalpando . . . la respetabilidad, por fin. El triunfo” (220). El narrador emplea aquí el estilo indirecto libre para adentrarnos en la mente de este personaje con el que el lector ya está familiarizado. Aun cuando escuchamos su pensamiento – esta vez el “adentro” que estudiamos anteriormente es ahora real en la narración – no debemos olvidar que su silencio se debe a un acto de autocensura. Conoce las normas de comportamiento, se somete a ellas con hipocresía, pero se encuentra agobiado por los sacrificios personales que debe desempeñar al tener que casarse por conveniencia y no por deseo propio. Si recordamos las palabras de Rosario Castellanos sobre la hipocresía como “la respuesta que a sus opresores da el oprimido” (*Mujer* 25), es evidente que Rivera Garza desestabiliza los límites que pretenden separar y excluir de la identidad nacional a aquéllos que no obedecen a sus postulados.

Después de dialogar con Castellanos y presentar a dos hombres como víctimas de un sistema opresivo y no como “enemigos naturales” de las mujeres, Rivera Garza dirige su atención hacia la actividad silenciosa de Matilda (*Mujer* 38). Mientras los hombres hablan, Matilda se entretiene observando las fotografías de las locas, prostitutas y muertos de la colección de Joaquín. El descubrimiento de la foto de Diamantina nos lleva a conocer la historia de Alberta, la mujer que conoció Joaquín durante su estancia en Italia. Tras su violación repetida “en silencio” y su posterior abandono (225), ella lo amenaza con fuertes maldiciones pero ante la burla de Joaquín recurre al siempre disponible recurso del silencio (C. Glenn 5). El valor subversivo del envío de imágenes fragmentadas de su cuerpo radica en su certeza de saberse deseada pero nunca amada por

él, lo cual invalida el sufrimiento que Joaquín insinúa padecer por ella a lo largo de toda la novela.

La reducción de Alberta a un cuerpo fragmentado y mutilado hace referencia a toda una serie de postulados que definen a la mujer desde un punto de vista biológico. Al igual que Alberta se opone a la visión de Joaquín sobre ella misma, las primeras mujeres teóricas del feminismo se enfrentan a sus colegas masculinos. Luce Irigaray rebate la interpretación de Freud de considerar a la mujer como hombre castrado y rechaza la correlación que Descartes hace al identificar a la mujer con el cuerpo y el conocimiento empírico mientras el hombre representa la mente y la razón (Moi, *Sexual* 131-33). Aunque este debate pueda parecer ya superado dentro del feminismo actual, Toril Moi nos recuerda en otro apartado crítico que no es posible eliminar la relevancia del cuerpo en la identidad de la mujer, como prueba la confusión de la ley de antidiscriminación sexual ante los casos protagonizados por transexuales (*What is a Woman?* 116). Su conclusión sugiere que es necesario buscar una teoría feminista que elimine las confusiones sobre los cuerpos y sus relaciones de poder tanto dentro de su mismo grupo como con su relación con los demás (120).

Rivera Garza destaca la importancia de la ley y el derecho como la máxima autoridad para ser insertado dentro de la sociedad pero no resuelve esta problemática del cuerpo en la novela. Sí es significativo, sin embargo, que Alberta solo se presente de forma fragmentada después de haber sido violada por Joaquín. De esta manera, la fragmentación responde a la violencia sufrida a manos del hombre, quien al destruir la identidad de la mujer también se autodestruye permanentemente: “quiero que el mundo vuelva a tener la superficie tersa de un lago inmóvil. Quiero que las cosas dejen de dar

vueltas a mi alrededor. Todo debe tener un orden y yo quiero ese orden . . . como la noche en que la encontré tendida en las orillas lodosas del río” (227). Si la hipocresía de los personajes masculinos vista con anterioridad marca la interdependencia de todos los grupos sociales que conforman la tela de una nación, ahora constatamos la ineficacia de la violencia para eliminar a un grupo marginado dentro del sistema nacional porque al hacerlo se destruye también al agresor.

No obstante, la imposibilidad de evitar esta violencia destructiva hace que el silencio femenino vuelva a ser protagonista de la narración. Cuando Matilda entra en el cuarto donde Joaquín y el abogado discuten sobre procedimientos legales ella “añora más que nunca vivir en un universo sin ojos, un lugar donde lo único importante sean las historias relatadas de noche. El silencio. Las miradas masculinas la han perseguido toda la vida” (236). A diferencia de Alberta, Matilda no ha sido fragmentada, quizá porque no sufrió ninguna violación, pero no puede evitar seguir siendo reducida a un cuerpo, un objeto para la curiosidad y el deseo masculino. La certeza de que esta situación no va a cambiar nunca la sume en un profundo silencio de derrota: “lo único que desea es volverse invisible. Su sueño es pasar inadvertida. Por eso no dice en voz alta lo que está pensando: «yo no soy esposa de nadie, Joaquín»” (236). A pesar del desánimo y la decepción, su silencio se transforma en seguida en una actividad de resistencia cuando se convierte en un silencio de acción (Mahoney 612). La primera actividad es el ejercicio de la memoria al recordar toda su vida y después pone en acción a la imaginación con la que “está construyendo su paraíso. Allí no hay visitantes y a nadie le importa su pasado, su futuro; allí solo ella se puede proteger a sí misma. Nadie más. No hay más” (239). Solo entonces, cuando descubre la libertad y el poder que residen dentro de su imaginación y

su memoria, toma una decisión: “ya no tengo ganas de hablar, Joaquín” (239). De esta forma, su silencio se vuelve optativo y deja de ser impuesto. El valor subversivo de este silencio se ve paradójicamente en su necesidad de permiso para mantenerlo porque sabe que va en contra de las normas: “déjame guardar silencio. Déjame vivir en el desierto” (242). Entonces el lector conoce la razón de su locura. El rechazo del hombre a este silencio subversivo y voluntario, similar al que adoptan los personajes masculinos, la señala como loca. De nuevo la transgresión se iguala a la locura y por fin Joaquín descubre la verdad: “así es como uno se vuelve loco ¿no es cierto?” (239).

Esta transgresión será la protagonista del capítulo que cierra la novela donde volvemos a internarnos dentro de los muros del manicomio. La diferencia es que el lector ya sabe que se halla frente a un grupo de personas transgresoras de los valores de una sociedad y no ante enfermos reales de locura. Prueba de ello es que el capítulo se introduce con un epígrafe en alabanza de la modernidad del nuevo siglo para pasar a ofrecer una larga lista de personas encerradas en el manicomio. Los expedientes médicos del doctor Oligochea son sustituidos por informes firmados por mujeres doctoras. Este “homenaje a la realidad documental” con escritos de autores masculinos y femeninos desintegra los postulados que creían “que tanto la conducta social como el valor del ser se definía según un criterio supuestamente racional, basado en la realidad material susceptible a la documentación” (Bruce-Novoa 210). Si prestamos atención a estos informes firmados por mujeres que pretenden seguir este criterio racional, descubrimos que la única diferencia entre éstas y las mujeres internadas se debe a que no transgreden las normas sino que las han interiorizado.

La primera nota habla sobre el estado de Matilda y está firmada por la profesora Magdalena O. “viuda de Álvarez” (245). En esta firma se puede observar que la mujer profesional carece de apellido, lo que hace el trato más familiar e informal, y debe añadir su estado civil y el apellido de su esposo. Rivera Garza continúa haciendo eco de las denuncias feministas a lo largo de la historia para marcar la pervivencia de estos problemas en la actualidad. En el siglo XIX las primeras precursoras de la emancipación femenina firmaban sus escritos con nombres masculinos o empleaban su estado civil como muestra de la interiorización de su inferioridad (Freixas 136). A principios del siglo XX Virginia Woolf reconoce que la profesión en la mujer no supone una liberación si no viene unida a una buena posición económica heredada de su familia porque “la independencia intelectual depende de cosas materiales” (119). Más tarde, en el feminismo de los años sesenta y setenta, autoras como Rosario Castellanos denuncian que la profesión en la mujer se debe, en la mayoría de los casos, a una elección masculina pues es el hombre el que otorga o niega su consentimiento para que la mujer ejerza su profesión (*Mujer* 35). En otras ocasiones la elección de una profesión se ve como única vía posible de redimirse de algún pecado moral al ser excluida del matrimonio (Leal 239). Con esto se demuestra que la identidad de la mujer, por mucha educación que reciba, por muy profesional que sea y por muy alta que sea su clase social, sigue viendo su identidad subordinada a la del hombre, a quien considera todavía como la fuente de todo poder y autoridad (Franco, *Plotting Women* 182).

El certificado de defunción de Matilda también está firmado por una mujer. Los veintitrés años que separan las fechas de estos documentos no parecen haber provocado muchos cambios en la situación laboral de la mujer. Ahora sí aparece el nombre completo

de la profesional que firma, “Rosa María Puente Prieto” (251), pero se le ha quitado su título profesional. No se sabe si se trata de una profesora, una enfermera, una doctora o una secretaria. Esto revela que su titulación académica no es tan relevante como si se tratara de un hombre, y que cualquier profesión es intercambiable en el caso de una mujer. Ya sea como doctora o secretaria, la mujer, se dice entre líneas, permanece ajena a la participación del mundo profesional masculino, donde sí hay un mayor abanico de posibilidades. Todavía a puertas del siglo XXI hay muchas profesiones en las que la mujer debe anteponer su sexo y empleamos términos como mujer-intelectual, mujer-humanista, mujer-presidente sin ver nunca la necesidad de marcar que un presidente es hombre (Moi, *What is a Woman?* 204-205). En otras profesiones como el derecho y la economía las mujeres ejecutivas se ven obligadas a utilizar indumentaria masculina y a un empleo más agresivo del lenguaje, pero al mismo tiempo se les niega los ascensos por no desempeñar actitudes femeninas como la comprensión y el saber escuchar (101-08).

El silencio que rodea a las condiciones profesionales de estas dos mujeres se vierte también en la falta de comentario a las cuatro cartas que Matilda escribe a los diputados y diplomáticos de México. En ellas se queja reiteradamente sobre los abusos sexuales que las internas sufren por parte de los doctores y enfermeros masculinos y el deterioro de las instalaciones. En una de esas cartas llega a dirigirse al propio presidente de la nación “poniendo en su conocimiento-todo esto porque-es un deber de su afectuosísima servidora Matilda Burgos” (248, puntuación en el original). A pesar de dirigirse a él siguiendo las pautas de comportamiento esperado en una mujer al presentarse como servidora, sus quejas son ignoradas por tratarse de una loca y por la irregularidad de una escritura llena de guiones. Su condición y su ruptura de los cánones

formales que rigen la forma y el contenido de una carta dirigida a un organismo oficial la sumen en un silencio discriminatorio. Rivera Garza enlaza aquí la ficción y la realidad de una manera mucho más íntima. Los textos son copias de los “cuatro escritos” de la persona real sobre la que está inspirada toda la obra, Modesta Burgos (Poot-Herrera 108).

En las notas finales a la novela la propia autora reconoce que “son copia fiel” y que incluso “los guiones entre palabras le pertenecen a ella” (Rivera Garza 254). Pero el cambio de nombre de la enferma en ese documento “fiel” junto con el uso de cursivas cuando nos introduce a Modesta Burgos dentro de esos “expedientes clínicos, documentos oficiales, diarios y cartas de asilados del Manicomio” logra borrar los límites entre la ficción y la realidad porque permite la sombra de la duda (253). La autora potencia esta sospecha con el uso de la contradicción: “sin embargo, la historia de Modesta Burgos, cuyo nombre y fotografía son *reales*, es una reconstrucción libre de la imaginación” (253, énfasis en el original). Si la historia de Modesta es una reconstrucción en la que solo su nombre y su imagen son reales, el cambio de su nombre y la eliminación de una descripción física de la protagonista destruye los límites entre la ficción y la realidad, así como los que existen entre el cuerpo y la identidad. La imagen de Modesta no nos permite conocer su historia mientras que la historia de Matilda no nos ofrece su imagen. Si a esto se le suma la destrucción de los márgenes entre la cordura y la locura que ya hemos comentado, no es de extrañar que Rivera Garza concluya la novela sin dar respuesta a la única pregunta que se repite constantemente: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?”

La escritura también juega un papel de denuncia en *La voz dormida* y al igual que en *Nadie me verá llorar*, las cartas enviadas a la resistencia tras las fronteras españolas no

tendrán el efecto esperado, lo que provoca el desaliento de aquéllos que siguen luchando en la sombra. En la tercera y última parte de la novela solo se menciona directamente a la araña en dos ocasiones. Aunque hay varios pasajes en los que se discute abiertamente de política, ésta no puede ser relacionada con la araña por la sencilla razón de que el contexto narrativo nos sitúa dentro del grupo republicano. Si bien es verdad que “la política es una araña” (71), es evidente que esta alusión a la política se refiere únicamente a aquélla que ejerce el poder. Los republicanos carecen de autoridad y por tanto su política no puede ser considerada opresiva dentro de la nación. Solo aquéllos con poder tienen la capacidad de oprimir a otros. No obstante, resulta altamente significativo que todas las ocasiones en las que aparecen estas conversaciones giran en torno a la mujer. Esto demuestra que ni siquiera los grupos de izquierda reconocen la igualdad de la mujer en la lucha política y las mujeres se ven reducidas a una función de simple apoyo logístico. Como ya hemos visto, no se trata de un fenómeno aislado sino que observamos esta condición en los primeros movimientos sociales del siglo XIX y continúa siendo un problema en las movilizaciones que tanto en América como en Europa han tenido lugar en los años sesenta y setenta (Franco, *Plotting Women* 185; Moi, *Sexual* 22, 25; Sotelo 20-21) .

La primera conversación sería sobre la política de los rojos sin mencionar la araña coincide con la petición de doña Celia a Pepita para que tenga paciencia porque el Partido recomienda la cautela. Ante esto Pepita estalla: “yo aquí, esperando meses y meses porque el dichoso Partido le viene diciendo a usted que me tengo que estar quietecita y que tenga paciencia . . . si fuera verdad que los aliados van a entrar pronto para echar a Franco, no estarían todos tan escondidos” (259). De pronto, el contexto del silencio

desaparece puesto que no estamos ante la política opresora del franquismo, pero la orden de obediencia a la mujer no solo sigue presente, sino que se intensifica por la multiplicación de voces: el Partido ordena a doña Celia que ordene a Pepita estarse quieta y esperar a ser rescatados desde el exterior. La falta de poder se intensifica. De forma similar, cuando Felipe – llamado ahora Mateo – se queja constantemente porque no considera que las mujeres deben vivir en el bosque como los hombres, Elvira tiene que advertirle “que los hombres y las mujeres son iguales, a ver si te enteras” (293). Poco más tarde, ante las peleas de los hombres que intentan decidir cuál es el siguiente paso de acción, Elvira debe levantar la voz una vez más para mostrar su frustración: “a ver si dejáis la rivalidad para los traidores, que ya está bien de enfrentamientos entre nosotros” (325). Esta llamada de atención al orden deja entrever que los hombres siguen siendo los que toman las decisiones y que luchan por establecer entre ellos las mismas jerarquías que desean destruir en los grupos partidarios de Franco. De esta forma, el comunismo y socialismo que estos hombres defienden agregan únicamente el problema de la clase social e la ideología política a su lucha contra la opresión pero ignoran las diferencias de género y las relaciones de poder dentro del grupo marginado (Moi, *Sexual* 91-95).

En directo contraste con “los numerosos enfrentamientos entre anarquistas, socialistas y comunistas” la araña política representa la unidad (Chacón 320). Hablo de una unidad opresora que vincula en un equilibrio perfecto a todas las instituciones represivas del Estado y la Iglesia. Esto es claramente expuesto en las dos únicas apariciones de la araña en esta última parte de la novela. Conviene subrayar que la primera de ellas tiene un tono de triunfo. De hecho, constituye la primera y única vez en que los protagonistas consiguen tambalear su poder. La canción de *La tarántula* logra

crear un ambiente de confusión tal que permite la huida de dos presas, Sole y Elvira, con la ayuda de Felipe y Paulino – ahora llamados Mateo y Jaime – quienes consiguen introducirse en el recinto gracias a los uniformes nacionales cosidos por Reme en el taller de costura. La canción funciona como “la señal” convenida (276). A partir de esta fuga La Zapatones pierde su trabajo en la cárcel al ser despedida y las mujeres “se emocionaron al verse libres, también ellas, por un momento. Libres, al verlas liberadas” (281). Como se trata de un momento de triunfo, el silencio desaparece de la escena porque no es necesario su valor subversivo. No obstante, esta euforia triunfal pronto desaparece. Tan pronto como se cambia de ropa, Elvira obtiene el permiso para quedarse con su hermano en el bosque.

De pronto, su participación en la resistencia no puede interpretarse como emancipación femenina ya que es necesaria la autorización del hombre – volvemos a lo señalado por Rosario Castellanos, Virginia Woolf y Toril Moi en relación al ejercicio de una profesión. Al reunirse con los hombres, no puede evitar su estupefacción al enterarse que ellos ajusticiaron a un recaudador al que habían secuestrado solamente porque su familiares “se negaron a pagar el rescate” (Chacón 293). La insensibilidad de esta muerte no pasa desapercibida a una mujer recién salida de la cárcel donde todas las condenas a muerte pasaban al menos por un burocrático juicio. El horror en su cara manifiesta su profundo desaliento ante el fracaso de todo por lo que ella ha luchado dentro de los muros de la cárcel. La discriminación sexual y la brutalidad hacia el que no cumple las órdenes se hallan presentes a este lado de la prisión, ejercidas por los mismos camaradas que protegió con su silencio en los interrogatorios. La cooperación de las mujeres en la

resistencia se ve como algo necesario para la supervivencia pero quedan ajenas de las decisiones al considerarlas incapaces de entender la lógica de las acciones políticas:

De nada servirá que Mateo intente explicarle a Elvira . . . Elvira continuará con el horror en su cara. Y Mateo la dejará por imposible. Le dará la espalda y se dirigirá a la tienda de hule donde El Chaqueta Negra se ha reunido con los hombres para planear su próxima acción. Mirando atrás, a Elvira, levantará los hombros, agachará la cabeza y mientras resopla, hará un ademán de desaliento . . . Definitivamente, con las mujeres no se puede hablar de política. (294)

Esta desmoralización se halla presente en la última aparición de la araña. Contra todo pronóstico, ésta aparece en medio de una reunión de mujeres republicanas que hablan sobre sus esperanzas en que los aliados intervengan en España cuando concluye la guerra en Alemania. El silencio de Pepita desentona en medio de tanto optimismo, pero su silencio no es pasivo porque “se dará cuenta de que la niña mantiene los ojos muy abiertos” y “comienza a hacer preguntas que no le convienen” (376). Este silencio observador funciona como arma de poder para Pepita porque le permite entender e interpretar el pasado que amenaza ahora a su propia sobrina. Esta interpretación del peligro no es pasiva sino que produce una acción: la decisión de no traerla más a las reuniones para protegerla de esa araña opresiva (Mahoney 609). También el silencio de la niña que mira con suma atención tiene “su valor y propósito” que es restar autoridad al sistema opresivo (Marithew 172). La niña entiende a través de las experiencias contadas por las mujeres mayores la complejidad social, cultural y política que afectan a su propia existencia e identidad (Felski 124). Gracias a este entendimiento, Tensi es consciente de que la guerra y las historias de sus padres no son algo que pertenece al pasado. Su propia vida y su futuro quedan determinados por lo que escucha en estas reuniones. La asimilación entre la niña y Pepita es entonces completa cuando las dos se enfrentan a la

araña: “continuará escuchando a sus compañeras en silencio, sintiendo que una araña negra y peluda teje sobre ella su tela pegajosa, y temiendo que su sobrina esté en casa rascándose una mordedura” (376).

Esta identificación entre las dos al emplear un mismo silencio observador y reflexivo sirve también como un marcador de marginalidad. La relación maternal de Pepita adquiere aquí un nuevo significado al subordinarse a una relación de solidaridad y compañerismo con su sobrina. Rita Felski señala que este tipo de relación se observa con frecuencia en los trabajos de mujeres pertenecientes a una minoría racial o cultural (80). Autoras afroamericanas transforman el hogar y la cocina en un refugio donde las niñas aprenden de sus mayores a enfrentar la discriminación (82). De igual manera, las autoras de emigrantes asiáticos usan las historias de las madres, tías y abuelas para conectar a las niñas con su identidad cultural (118). Es cierto que Chacón como escritora no pertenece a una minoría de este tipo pero sus personajes sí son miembros de un grupo discriminado. En la novela siempre se presenta a Tensi en la cocina hablando con Pepita o doña Celia, a quien trata como abuela, en su cuarto leyendo los cuadernos de su madre o escuchando en estas reuniones de mujeres republicanas. Su mundo es exclusivamente femenino y Chacón elimina de forma sistemática el influjo de una versión masculina de los hechos que suceden a su alrededor. En su entrevista con Santiago Velázquez encontramos una posible explicación a este alejamiento: “He consultado con historiadores, he leído muchos libros y, sobre todo, he recogido muchos testimonios orales. Esto fue lo que me motivó a centrar la historia en las mujeres, porque creo que son las protagonistas de la Historia que nunca se contó. Esa es la voz silenciada, la figura en la sombra” (n. pag.).

El fracaso de conocer la verdadera historia de lo que pasó y de superar sus consecuencias por la generación actual hace que reaparezcan en escena los elementos de silencio activo y reflexivo junto a la presión política del enemigo. El problema es que ahora la araña afecta también a las jóvenes, lo que perpetúa la opresión. La simple eliminación de la visión masculina no logra aplacar su curiosidad sobre el pasado y así lo muestra su actitud hacia Jaime al final de la novela: “Tensi sonrío. Mira a Jaime con admiración y no deja de hacer preguntas. Unas veces quiere saber cosas de su madre, otras de su padre” (415). Esto evidencia que la herencia nacional y cultural pertenece a todos y no a un grupo determinado sea éste político, racial, de clase o de género (Lowenthal 43). Chacón vuelve a mostrar la permanencia de estos problemas en la actualidad al presentar al lector esta última imagen de Tensi: “Ella se queda en Madrid para seguir luchando en su célula, y para ayudar en la pensión a sus abuelos” (415). El optimismo de su lucha se empaña al verla de nuevo inscrita en el ámbito de la familia y el hogar. La falta de confianza de Pepita en los líderes republicanos tanto dentro como fuera del país intensifica su dolor y por eso no puede compartir el sueño de sus compañeras de poder ver el final de sus sufrimientos. Éstos, a diferencia de la novela, nunca acaban. La narración concluye con las instrucciones que Jaime debe seguir en una libertad vigilada hasta el día de su muerte y los agradecimientos a personas contemporáneas al lector que aún no han superado sus miedos.

5. Notas finales

La imagen de la araña en *Nadie me verá llorar* y en *La voz dormida*, específicamente en el contexto de otras que recrean un momento histórico, revela una

fuerza política y social que va más allá de las fronteras nacionales. Según Seymour Menton, este tipo de novelas tienden a reconstruir un pasado histórico traumático en busca de una identidad nacional, utilizan con frecuencia la metaficción y la intertextualidad como estrategias narrativas con el fin de denunciar la relación de interdependencia que tienen la historia, la literatura y la sociedad en el momento presente; y, además, emplean la heteroglosia para ilustrar las ramificaciones que tiene el ejercicio del poder en todos los sectores de la sociedad (22-24). Estas estrategias son claramente visibles en ambas novelas. Además, si se tiene en cuenta que la relación entre la memoria y la identidad está altamente documentada (Eakin 291; Ferrán, *Working Through Memory* 15; Lowenthal 41), no hay razón para dudar de que la comprensión de este pasado histórico ayuda a determinar la identidad de una nación. Reconocer y aceptar la memoria de los vencidos, los grupos marginados, los olvidados y aquéllos que de una forma u otra transgreden las normas impuestas significa ensanchar los límites de una identidad nacional que por muchos años se ha visto reflejada únicamente por las clases dirigentes de un determinado grupo social.

A través de la imagen de una gran tela en la que se encuentran inmersos los personajes sin posibilidades de escape, se recrean eventos tan conflictivos en la historia de una nación como pueden ser la conquista, las dictaduras militares y las revoluciones internas. Esto también es evidente en *La voz dormida* y en *Nadie me verá llorar*, donde cada búsqueda de identidad nacional toma en cuenta la variedad racial, social y política interna del país en cuestión. De hecho, pensando en este tipo de novelización y tomando como referencia la novela de Chacón, Virginia Trueba Mira observa que la fuerte conexión entre los personajes hace imposible “construir a uno de ellos sin tener en cuenta

lo que los demás cuentan y refieren de él. Los otros son siempre, así, el espejo que permite la identidad” (331). Las dos novelas exponen el difícil equilibrio entre la memoria, la identidad y la denuncia política que se hallan entrelazadas a través de un igualmente complejo hilo de silencio. Por un lado, se trata de un silencio que pretende anular la identidad de aquéllos que no forman parte de la ideología del poder y, por otro lado, es un silencio de rebeldía que responde a la opresión utilizando las únicas armas disponibles pero con un significativo cambio de significado (Ludmer 53).

Aunque el origen de la imagen de la tela de araña y su primera utilización en la literatura moderna tiene claras conexiones con el feminismo, debe recordarse que el empleo de esta analogía no es exclusivo de las mujeres escritoras. Solo por mencionar unos ejemplos contemporáneos en las literaturas a ambos lados del Atlántico, se puede observar cómo en *El testigo* (2004) Juan Villoro emplea la figura de un intelectual mexicano que regresa a su país tras muchos años de ausencia para entrelazar una revisión a toda una serie de mitos históricos y culturales sobre la identidad nacional. A través de su protagonista, Julio Valdivieso, el lector conoce a una extensa red de personajes que pertenecen al mundo del narcotráfico, la televisión, la política, la historia y la literatura de México. De forma similar, Carlos Fuentes en su novela *Los años con Laura Díaz* (1999) muestra a través de su protagonista cómo la historia y la cultura de México están intrínsecamente relacionadas con su identidad nacional. La obra presenta una tela de araña en la que Laura Díaz funciona como nexo funcional de toda una serie de personajes que mueven la narración desde la época de la Revolución al año 2000 y que afecta a la relación internacional que México mantiene con las dos naciones que históricamente han marcado su propia identidad: España y Estados Unidos.

Por otra parte, Lluís Antón Baulenas en su novela *Hilo de plata* (2000) utiliza la imagen de un hilo que une a tres personajes de sexo, clase social e ideología política diferentes para enfatizar la magnitud de las consecuencias de la guerra en la sociedad española. Siguiendo esta misma línea de crítica a los principios de una dictadura que divide a un país, la novela del escritor gallego Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (1998), muestra de manera inequívoca la relevancia del mito de Aracne para entender las consecuencias que la guerra y la represión política han provocado en la nación española. Al inicio de la obra el doctor protagonista, Daniel Da Barca, habla de la “realidad inteligente” que presupone que todas las personas forman parte de un gran tejido nacional, una misma realidad, que las une y las hace humanas (16). Si ese tejido se destruye – o se divide en dos bandos políticos enfrentados violentamente – se corre el riesgo de destruir a toda la nación ya que todos forman parte de “un hermoso tapiz, una tela inolvidable” (16), y las actuaciones de un grupo afectan irremediabilmente a todo el conjunto. La aportación de estas fuentes masculinas contemporáneas a las novelas de Rivera Garza y Dulce Chacón tiene como única finalidad el invalidar la creencia generalizada de que la literatura escrita por mujeres debe, necesariamente, regirse por reglas y analogías propias que se mantienen ajenas a aquéllas empleadas por los escritores masculinos.

Nadie me verá llorar presenta la imposibilidad de excluir a ciertos individuos considerados abyectos del proceso de formación de una identidad nacional ya que éstos son parte también de ese tejido nacional que se pretende definir (Roberts-Camps 82). Esta idea se verá reflejada también en *La voz dormida* ante la imposibilidad de eliminar la experiencia de los vencidos de la guerra de este tapiz nacional. Las dos obras recrean un

momento histórico del siglo XX que es de vital importancia para el desarrollo de los debates sobre la identidad y la formación de ambas naciones. En México surgen obras canónicas de obligada referencia a raíz de la Revolución Mexicana, como *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz o *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Hago referencia a ambas obras porque en gran medida marcan el despertar mexicano ante la conciencia de su propia identidad (Bartra 17; Fuentes, *Tiempo mexicano* 133; Monsiváis, “Desperté y era otro” 157-58; Van Delden 8).

En medio de este contexto, Rivera Garza “participa en este debate al demostrar de qué manera puede desplazarse la idea de una nación como un discurso impuesto, dado desde fuera, hacia una nación en donde los márgenes son flexibles, puesto que sus miembros no permanecen estáticos” (Castro Ricalde xi). El México que refleja la novela no es ni el que presenta el Porfiriato ensalzando el orden y la modernidad de la nación, ni el México de Posada donde se realza la importancia de las masas, “es un México más velado, hasta olvidado” que pertenece a los marginados (McKee Irwin 78). En España, sin embargo, hoy la Guerra Civil continúa llamando la atención en los postulados de identidad y memoria nacional. La diferencia de perspectiva histórica hace que las novelas analizadas en este apartado mantengan una relación distinta con el lector que se adentra en sus páginas. Es obvio que la cercanía de los acontecimientos que se relatan en la obra de Chacón elimina la posibilidad de un receptor totalmente imparcial. La novela claramente se posiciona en la defensa de los vencidos aun teniendo en cuenta la inclusión de personajes de gran complejidad psicológica que se vieron envueltos en mayor o menor medida en ambos bandos del conflicto bélico.

Como puede apreciarse, el silencio constituye un protagonista de estas novelas ya que afecta a todos los personajes, tanto hombres como mujeres, tanto de clases altas como de aquéllas marginales. A través del silencio se intensifica la crítica social y política que realizan ambas escritoras a lo largo de toda la narración. El barniz de felicidad con que Chacón cubre el final de la novela es incapaz de ocultar la presencia silenciosa de la araña que continúa su influencia de miedo y silenciamiento en la generación del lector del año 2002. La dictadura terminó, Franco murió y la transición dio paso a la democracia, pero la generación actual de españoles sigue llevando en su cuerpo las señales de la mordedura de esta araña. Su picadura todavía duele a juzgar por las intensas reacciones que provocan en la voz pública las primeras exhumaciones de fosas comunes en octubre del año 2000 o el discurso inaugural de Rodríguez Zapatero, quien tras ganar las elecciones del año 2004 pocos días después del bombardeo de Atocha en Madrid, se dirige a la nación recordando la lucha de su abuelo republicano y condenando al abuelo del previo presidente, José María Aznar, por su colaboración con el franquismo (Ferrán, *Working Through Memory* 19, 28).

Por todos estos motivos, el silencio todavía persiste. Su presencia es detectable en todas las novelas que tratan el tema. Aun cuando *La voz dormida* intenta dar voz a los oprimidos no puede evitar recurrir una y otra vez a la utilización de este silencio. Su valor represivo continua en la actualidad como vemos en la primera página de los agradecimientos: “y a una mujer que no quiere que mencione su nombre ni el de su pueblo.” De la misma forma, observamos que también permanece el silencio subversivo al convertirse asimismo en una forma de expresión, una forma de diálogo, que no impide la comunicación de un desafío cuando se compara el agradecimiento a “Rosa, que me

regaló la novela de Juana Doña” (Sontag 11). El acto silencioso de ofrecer un libro abre las puertas del conocimiento y la memoria del pasado que presupone y constituye al mismo tiempo la base misma del poder (Foucault, “Discipline and Punish” 550).

De forma similar, Rivera Garza destruye los mitos nacionales de la supremacía del hombre sobre la mujer, la inexistencia de conflictos raciales o la creencia en una identidad basada en la grandeza de ser mexicano. La novela parodia y ridiculiza la visión hegemónica masculina de la literatura y de la política al mostrar que toda la sociedad mexicana sufre de la misma enfermedad: el silencio. No importa si este es impuesto o elegido voluntariamente, en ambos casos se ve asociado con la falsedad de una identidad nacional heroica inventada como una idea romántica pero que no tiene correlación con el mundo real. Si, como afirma Carlos Fuentes, la Revolución Mexicana es el clímax del “auto-reconocimiento nacional” (*Tiempo mexicano* 133), entonces es muy significativo que en los postulados oficiales sobre esta época se ignore el carácter “multirracial y multicultural” de la nación mexicana (*Valiente mundo* 12).

Cristina Rivera Garza y Dulce Chacón prestan atención a los elementos silenciados en los discursos oficiales sobre la identidad nacional, centrándose en el período histórico más relevante del siglo XX, para demostrar que éstos también forman parte de nuestra herencia nacional. Como diría David Lowenthal: “Nations are unique not only in what they choose to remember but in what they feel forced to forget. The heritage of tragedy may well be more effective than that of triumph” (50). El hecho de que ambas escritoras hayan escogido el silencio como el arma más eficaz para denunciar la existencia de una opresión sexual, política, social y religiosa corrobora la hipótesis de Cheryl Glenn cuando afirma que el silencio, y no la palabra hablada, es el único

fenómeno que está siempre a nuestra disposición, independientemente de nuestra condición social, política o cultural (5). A través del silencio somos capaces de explorar el contexto en el que se utiliza y entender a qué tipo de situación está respondiendo. Dicho en palabras de Moi: “whether my silence is caused by self-respect, exhaustion, opposition, indifference, or contempt it still represents a response to the other’s appeal” (*What is a Woman?* 244).

CAPÍTULO TRES

LA ESTÉTICA DEL SILENCIO EN EL ARTE Y LA ESCRITURA: *EL VELÁZQUEZ DE PARÍS Y EL SUEÑO DE VENECIA*

En una de sus teorizaciones sobre “la verdad,” Friedrich Nietzsche la define como un ejército móvil de metáforas que intensifican, adornan y metamorfosean las relaciones humanas hasta tal punto que después de un uso prolongado se convierte en una noción fija y canónica (“On Truth” 263). Para el filósofo, la verdad no es más que una ilusión de la que hemos olvidado su naturaleza irreal (263). Ésta parece ser la idea central que gira en torno a *El sueño de Venecia* (1992) y *El velázquez de París* (2007) novelas que presentan al lector todo un batallón de metáforas y juegos retóricos que desestabilizan la visión fija y canónica de la historia, la literatura y el arte que se ha ido formando a través de los siglos. Pese a la distancia de producción que las separa, en ambas novelas se sigue el recorrido de un cuadro perdido del siglo XVII a través de las relaciones personales de sus protagonistas y los espectadores que a lo largo del tiempo se ven a sí mismos inmersos dentro de la misma obra. Su descubrimiento y análisis por los expertos de arte de nuestro tiempo ponen en evidencia que se sigue olvidando que la verdad, incluso aquélla atestiguada por los mayores adelantos científicos y tecnológicos del siglo XXI, continúa siendo una ilusión. Carmen Boullosa y Paloma Díaz-Mas escriben novelas que se imponen como símiles de la vida, la literatura y el arte. Tomando en cuenta esta presentación, en este capítulo analizo el valor retórico del silencio que constituye la esencia de toda metáfora y que establece la

comunicación entre el lector, la obra y su audiencia. Al silenciar el término real de la comparación, las autoras presentan sus obras como metáfora de la realidad con el objetivo de guiar al lector hacia una zona apropiada para la meditación (Sontag 6).

1. La ékfrasis de la vida y el arte: Carmen Boullosa y Paloma Díaz-Mas ante el espejo

Desde su publicación en el simbólico año de 1992 *El sueño de Venecia*, de la madrileña Paloma Díaz-Mas, despertó un profundo interés tanto en la crítica académica y periodística como en el público lector en general. Autores como María Elena Soliño y Reyes Coll-Tellechea destacan la relevancia que tiene en la concepción de la novela el año en el que España celebra el Quinto Centenario de la colonización de América y la expulsión de los judíos y árabes del territorio nacional. Soliño presenta la novela como un reflejo de la identidad española fragmentada que se define como el fruto de múltiples legados culturales que siguen siendo ignorados todavía en la actualidad del siglo XXI (337-38). Por su parte, Coll-Tellechea define a la España de 1992 como “un rompecabezas que a veces enorgullece y otras, francamente, espanta” debido a su rechazo a aceptar responsabilidades históricas (61). *El sueño de Venecia* está considerada como “una de las posibles y más interesantes vías de reflexión y revisión histórica ensayada en la España socialista de los años noventa: la perpleja mirada de una artista” (62).

Paloma Díaz-Mas nace en Madrid en 1954 y desde joven manifiesta un profundo interés por la historia y la literatura. Es doctora en Filología Hispánica y Licenciada en Periodismo, y en la actualidad imparte clases de literatura española del Siglo de Oro y de literatura sefardí en la Universidad del País Vasco. Menciono estos detalles biográficos y de formación académica porque sus investigaciones y su experiencia como docente

influyen sustancialmente en la construcción de sus novelas, en las que impera una mirada crítica sobre la historia y la literatura. Como otras escritoras de su generación, Díaz-Mas no comienza a escribir artísticamente de forma sistemática hasta haber finalizado sus estudios. Su primera novela, *El rapto del Santo Grial*, es finalista del prestigioso Premio Herralde en 1984 pero ya en 1973, a sus diecinueve años, publica un libro de cuentos en el que escribe las *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas, según antiguos documentos* de una forma tan magistral que llega a convencer a un crítico de un programa de radio de la existencia real de esos personajes (Ferrán, “La escritura” 333). Además del género narrativo donde impera un carácter histórico también ha publicado poesía y teatro. Como investigadora ha escrito numerosos ensayos sobre la literatura sefardí y ha editado obras de autores judíos y sefardíes de la Edad Media y del Siglo de Oro, así como una edición crítica de *La Celestina* en el año 2000.

La identificación entre ficción, arte, historia y realidad es la base que sustenta la novela que vamos a analizar en este apartado crítico desde el punto de vista de la estética del silencio como hilo conductor de toda la narración. *El sueño de Venecia* sigue la trayectoria de un cuadro desde su realización en el siglo XVII por un esclavo converso aprendiz de Velázquez hasta su análisis en un museo en los años posteriores a la dictadura de Franco. La novela está construida en forma de pastiche argumental y narrativo que se utiliza con la finalidad de mostrar la imposibilidad de reflejar la verdadera identidad de los personajes (Bruner 64, 71). Aunque la narración se presenta de forma lineal, ésta no es continua ya que cada capítulo viene precedido de un largo silencio que lo separa del anterior obligando al lector a hacer las conexiones pertinentes para descubrir que se halla ante una nueva versión del mismo cuadro. La elección de los períodos históricos no es

fortuita. El siglo XVII representa el clímax del arte español tanto en la literatura como en la pintura. Todos los géneros literarios y artísticos son renovados. Autores como Cervantes, Lope de Vega, Góngora y Quevedo transforman las letras españolas hasta tal punto que su época es conocida en todos los manuales como el Siglo de Oro de la literatura española. En el arte destaca de manera particular el pintor Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, quien con su nueva técnica de pintar como si se tratara de un espejo, logra demostrar que la pintura es un arte liberal y no una artesanía (razón por la que se le concede póstumamente La Cruz de Santiago como símbolo de nobleza). La historia de los cambios, cortes, deterioros y restauraciones del cuadro tienen su correlación con el discurso literario de boga en la época. Esta relación comparativa entre historia y discurso se transforma en metáfora de la realidad cuando descubrimos las bases ideológicas que se encuentran silenciadas en cada período histórico. A su vez, el silencio que separa los capítulos funciona como metáfora del paso del tiempo de una forma similar a la técnica cinematográfica que emplea cortes en la escena para este mismo fin. La sucesión posterior de capítulos aporta detalles que ayudan al lector a desentrañar las ideas silenciadas en la época anterior. Así, vemos cómo la presentación de los personajes que posan en la imagen son presentados con la estructura narrativa característica de la novela picaresca que tiene su auge en el siglo XVII. La segunda parte de la novela transcurre en los primeros años del siglo XIX durante la lucha de independencia contra Francia y sigue las pautas de la escritura epistolar. La tercera parte se desarrolla durante las revueltas sociales que azotan el país durante la segunda mitad del XIX en la que impera el estilo naturalista de la narración. En la cuarta se retoma un carácter intimista al contar las experiencias de una niña de la posguerra española que encuentra el cuadro bajo la tabla de una mesa en el desván de su

casa. La novela concluye con un estudio erudito sobre la técnica, composición y contexto del cuadro que utiliza el lenguaje académico como señal de autoridad para presentar una interpretación de la obra que pretende ser la última y definitiva. Como veremos, precisamente la existencia de este silencio entre los distintos períodos, “la sugerencia callada de relaciones prohibidas, ya reales ya posibles” y “el planteamiento de enigmas no explícitamente resueltos” permite la multiplicación de interpretaciones de la obra a lo largo de su historia (Rey-López 187). El “carácter atemporal” de la versión erudita al final de la novela solo sirve para situarla “fuera de toda historia, en una especie de tiempo sin tiempo” que resuelve los misterios sobre la identidad de los protagonistas del cuadro (Rey-López 187).

Al otro lado del Atlántico encontramos a una escritora mexicana que comparte con Díaz-Mas una misma preocupación por la relación que existe entre la historia, la literatura, el arte y la realidad de un mundo cosmopolita y globalizado. Carmen Boullosa nace en la ciudad de México en el mismo año de 1954 y al igual que Paloma Díaz-Mas descubre desde muy joven una intensa pasión por la literatura y el arte de contar. Cursa estudios universitarios de literatura española y compagina su labor artística con la docencia en diversas universidades de México, Estados Unidos y Europa. También ella comienza a publicar sus primeras obras en la década de los ochenta alcanzando su madurez artística en los años noventa con la publicación de *Duerme* (1994), que pronto se convirtió en un punto de referencia en los estudios de literatura mexicana. A partir de entonces y hasta el momento ha ido acumulando una larga serie de premios y becas de reconocimiento a su extensa labor literaria que abarca todos los géneros, puesto que además de cuentos y novelas también ha publicado con éxito obras teatrales, ensayos académicos y libros de

poemas. Este gusto compartido por la literatura y su investigación no es lo único que une a estas dos mujeres que desarrollan su vida y su trabajo en dos continentes diferentes. El hecho de haber nacido en la capital de sus respectivos países en el mismo año hace que ambas hayan sido testigos de grandes cambios sociales y políticos durante sus años de adolescencia y juventud. Paloma Díaz-Mas cursó sus primeros cursos en la universidad cuando España se enfrentaba a la muerte de Franco e iniciaba una etapa de gran inestabilidad que duró varios años. Por su parte, Carmen Boullosa era una adolescente cuando México vivió uno de los momentos más conflictivos desde la Revolución Mexicana durante las protestas estudiantiles de 1968. Años más tarde, en 1985, la capital sucumbiría ante uno de los terremotos más destructivos del siglo XX cuyas consecuencias tardarían años en superarse. Durante su formación académica es influenciada por la reflexión histórica que intelectuales mexicanos como Carlos Fuentes, Octavio Paz, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, entre otros, hacen sobre la identidad mexicana, la función de la mujer y el indio en la sociedad, además de evaluar los efectos teóricos y filosóficos de la revolución. Esta visión hacia el pasado – que para algunos críticos es una obsesión (Pfeiffer 107; D’Lugo 74) – se debe a su “convicción de que el relato es una transformación permanente, suscitada por la conversión de los contextos (históricos, epocales, culturales) en textualidades alternas” (Ortega 139). En otras palabras, “leer a Carmen Boullosa es aventurarnos en el mar de la memoria” (Estrada, “Treinta” 96).

Esta memoria en continuo diálogo con la historia y la literatura es la base de su novela *El velázquez de París*, publicada en el 2007 por Siruela, en Madrid. La relevancia del año y lugar de publicación así como el tema argumental de la obra no es fruto de una simple coincidencia entre las dos autoras. Si bien es cierto que Boullosa es conocida por la

crítica como una escritora netamente mexicana que recobra la memoria del cuerpo femenino en sus obras (Estrada, “(Re)Constructions” 131), la autora siempre ha manifestado un rechazo a que sus novelas queden circunscritas únicamente a una lectura feminista de la historia de México (Spielmann 261, 265). Prueba de ello es la publicación de una extensa obra narrativa en editoriales de distintos países con temas tan dispares como la escritura de la novela perfecta en una ciudad de Nueva York del siglo XXI; la búsqueda de una sede donde celebrar el congreso literario de El Parnaso, adonde deben acudir todos los escritores de la historia; o la vida de unos piratas en el Caribe del siglo XVII. Curiosamente las tres novelas de temática peninsular que ha escrito hasta ahora transcurren en este siglo tan emblemático en la historia del arte y la literatura española. *La otra mano de Lepanto* (2005) cuenta las hazañas de una gitana que se disfraza de soldado para luchar en la misma batalla que le costó la mano al creador de la novela moderna, sin olvidar por ello su legado cultural al bailar la música de los gitanos de Granada. Por esa misma ruta del Siglo de Oro español, *La virgen y el violín* (2008) recrea la vida de la pintora Sofonisba Angissola que trabaja en la corte de Felipe II en continuo contacto con los artesanos hacedores de instrumentos musicales. Dentro de este contexto artístico se sitúa *El velázquez de París*, que al igual que la obra de Paloma Díaz-Mas sigue la trayectoria de un cuadro perdido del siglo XVII – en este caso atribuido al mismo Velázquez y no a uno de sus aprendices – desde su composición como parte de una competición artística hasta su descubrimiento y exposición en el museo del Prado en el siglo XXI. A diferencia de las obras anteriores, aquí Boulosa escribe una novela totalmente ekfrástica donde texto e imagen se complementan hasta tal punto que llegan a fusionarse en una sola esencia. Siguiendo las directrices de Velázquez, Boulosa escribe también realidad. El lector es

consciente de que está leyendo una imagen al mismo tiempo que ve un texto. La importancia del año 2007, año en el que España aprueba la Ley de Memoria Histórica, viene dada por los reiterados saltos cronológicos en la novela donde no solo se funden texto e imagen sino también el mundo literario con el mundo real. La narradora principal, una escritora mexicana llamada Carmen Boullosa, viaja por diferentes ciudades y compara el París de 1978 con el del año 2001 a partir de su estado anímico. Todas las fechas en esta novela constituyen una metáfora silenciosa sobre las condiciones sociales y políticas de España más relevantes del período postfranquista. La Constitución Española fue aprobada por la recién estrenada democracia en 1978 mientras que en el año 2001 España se incorpora de forma plena en el mercado europeo con la aceptación del euro como moneda nacional. Desde un punto de vista artístico, este año también marca la fecha en la que “en un pueblo norteño de la península ibérica, muchos españoles vieron por primera vez las raíces de su identidad que se remonta a más de catorce mil años, en la reproducción de las pinturas rupestres de las Cuevas de Altamira” (Folkart 93). De este modo podemos entender la función contextualizadora que tiene el viaje a Madrid y el encuentro con una gitana en el parque del Retiro antes de introducir siquiera en la narración la existencia de un cuadro perdido en el que los personajes también verán las raíces de su identidad.

Mientras en la novela de Paloma Díaz-Mas el silencio se emplea como la herramienta que la autora entrega a un lector siempre presente para mantener la coherencia narrativa y multiplicar las posibles interpretaciones de las obras literaria y pictórica, en el caso de Boullosa se parte del propio silencio como motor de la creación textual, ya que a pesar de sus constantes dislocaciones temporales y espaciales, la narradora escribe, investiga y sobre todo escucha siempre en silencio. Solo después de esta introducción llena

de claves históricas y de fechas simbólicas se introduce la conversación de un viejo en un café parisino que habla sobre el descubrimiento de un Velázquez que ahora está en su poder. Siguiendo el modelo cervantino de simultaneidad, la narradora escribe para sus lectores al mismo tiempo que escucha el relato del viejo e introduce sus notas y comentarios. En numerosas ocasiones esos comentarios son sustituidos por imágenes que se introducen en el texto como ejemplo o sustitución de extensos discursos. Por ejemplo, la descripción de una de las jóvenes del café “fue idéntica a la esclava blanca de Jean-Jules-Antoine Locomte du Nouy” por lo que la narradora inserta un detalle de este cuadro (25). Del mismo modo añade la imagen del cuadro *Los borrachos* para sustituir la minuciosa explicación y análisis del vejete “que aquí les ahorro:” (39). Para varios críticos, la relevancia de la sonoridad y la imagen en la obra de Boullosa remite al mundo indígena (Gutiérrez de Velasco 151; Reid 187). Los aztecas registraban los hechos históricos a través de códices visuales que abrían el camino a múltiples interpretaciones (Reid 187). El silenciamiento aquí de las palabras al sustituirlas por imágenes funciona como una referencia callada a la conquista de América, especialmente cuando descubrimos que el cuadro refleja la violencia de la expulsión de los judíos y conversos en 1492. Aunque la conquista de América no es mencionada en ningún momento de la obra, el año es lo suficientemente elocuente como para llamar la atención del lector. La narradora, quien comparte identidad con una persona real, encara a España con su historia, su arte y su identidad fragmentada. El lector español, que sin serlo se precia de cristiano viejo, es decir, heredero legítimo de la identidad nacional, puede verse reflejado en la novela del mismo modo que los personajes se reconocen a sí mismos en el cuadro de Velázquez: “Aquí estoy yo, éste es mi mundo; soy un roto; todo lo mío se ha quebrado; estoy perdido, estoy

irremediablemente fragmentado; yo soy la violencia” (85). Si antes el silenciamiento de palabras sustituidas por imágenes y la fecha de la expulsión nos trasladaban a la conquista de América, esta cita nos sitúa ahora en la concreta realidad del México colonial por sus resonancias a *Duerme*, la novela más célebre de Boullosa. En ella, la protagonista ve el mundo que la rodea como algo incompleto: “En tierra firme todo viene roto, partido, fragmentado, dividido” hasta tal punto que llega a destruir su propia identidad: “yo siento, y con un regusto que no consigo descifrar, que mi persona se va desgarrando por los costados, como si al avanzar dejara ropa y jirones de carne en las fachadas” (32). De este modo la obra une los dos mundos, las dos épocas y las dos novelas para concluir con una reflexión sobre nuestro presente en el que se cuestionan los motivos que la indujeron a centrar su relato en las palabras del viejo y no en sus jóvenes acompañantes que, como personajes marginados socialmente, deberían ser las protagonistas de todo buen relato posmoderno. Como rechazo a la tiranía de lo esperado por la audiencia, la novela concluye con un final alternativo que transcurre en el siglo XVIII, pero se añade un colofón que nos envía de nuevo a América donde pervive una identidad múltiple simbolizada en la fecha judía: “Escribo en Nueva York, hoy que es Senin, 6 de Rabi al-Awwal del año 1425 H” (143). De esta forma el pasado y el presente se fusionan ante una España que debe enfrentarse a los “muchos siglos de forzosas integraciones y exclusiones” que se han producido tanto dentro como fuera de sus fronteras y que han formado su identidad (Coll-Tellechea 62).

Paloma Díaz-Mas y Carmen Boullosa hacen uso de toda una serie de postulados literarios, históricos, críticos y filosóficos para reflexionar sobre el presente a través de la historia, el arte y la literatura. Según Boullosa, la literatura es “un espejo complejo y de

tres dimensiones” que pone “la realidad entera en entredicho” por “su poder destructivo” (“Destrucción” 215-17). Para la autora, la comprensión del pasado por medio de la literatura repercute en nuestra visión del presente mientras nos guía al mismo tiempo hacia el futuro: “el pasado, al escribir, no es historia, es porvenir, es presente” (“El que gira” 10). De forma similar, Díaz-Mas ve la escritura como “un intento de recuperar esa memoria” que “es la base de la reconstrucción que hacemos nosotros de la historia” (Ferrán, “La escritura” 334). Veremos a lo largo de este estudio cómo la crítica académica hace referencia constante a los principios de Linda Hutcheon, Hayden White y Walter Benjamin cuando analiza las novelas. En algunos casos incluso las autoras han tenido que responder en sus entrevistas a múltiples preguntas sobre sus fuentes teóricas y la influencia que su labor como investigadoras ha ejercido en el planteamiento de sus obras. Uno de esos principios teóricos que parece ser el eje principal que une la construcción narrativa de *El velázquez de París* y *El sueño de Venecia* es el empleo del espejo como un instrumento de identificación de uno mismo que abre el umbral del mundo visible (Lacan 443). Bajo su apariencia de doble se manifiesta la realidad heterogénea y establece la relación que existe entre ésta y el individuo (443). Las dos autoras centran su atención en esa imagen reflejada convirtiendo así la realidad en el término silenciado que sostiene el empleo del espejo como metáfora de la realidad. Mientras Paloma Díaz-Mas usa este mecanismo de una forma más tradicional, más cercana al uso que le dio el Barroco, donde el cuadro, el texto, los personajes y el espectador/lector de cada época se presentan ante el espejo de su propia realidad, Carmen Boullosa utiliza la metáfora del espejo como una sucesión de imágenes recíprocas, “como un mosaico de escenas fragmentadas y discontinuas que se yuxtaponen y sobreponen como reflejos de reflejos” (Martí-Peña 110). Esta estructura se asemeja a la

que vemos en *Las Meninas* de Velázquez donde, por supuesto, no falta la puerta del fondo que abre paso a un más allá temporal y espacial. La sensación de doble viene reforzada por el hecho de que en *El velázquez de París* nos hallamos ante un cuadro que “es el más velázquez de todos los velázquez, y el mejor entre todos ellos” (130). Desde esta perspectiva Boullosa escribe una novela que es también un velázquez hecho de imagen y palabra. El paralelismo que las novelas hacen entre escritura y arte, entre ficción y realidad, entre pasado y presente tiene un propósito común: “to transfer the usual perception of an object into the sphere of new perception – that is, to make a unique semantic modification” (Shklovsky 17).

2. ¿Destrucción del autor?: Boullosa y Díaz-Mas ante la crítica académica

Según Roland Barthes, tan pronto como un hecho es narrado el autor inicia su propia muerte y la escritura comienza (“Death of the Author” 142). La escritura que nace de esta muerte se caracteriza por ser “that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body of writing” (142). Ya hemos señalado la relevancia de la figura del espejo en estas novelas, pero si empleamos ahora la metáfora de un negativo fotográfico – idea apoyada por las pruebas radiográficas que sufren ambos cuadros – veremos una realidad invertida que no es lo que parece ser, ya que se muestra desprovista de color y frivolidad al perder los rasgos que identifican las diferencias entre texto e imagen, entre ficción y realidad. Las ideas de apariencia, representación y percepción juegan un papel relevante en estas novelas porque la realidad a la que hacen referencia constituye el término silenciado que da sentido a esta metáfora. En *El velázquez de París* las imágenes fragmentadas y

yuxtapuestas del cuadro dan una apariencia de movimiento que los espectadores del siglo XVII perciben como reales hasta el punto de verse a sí mismos representados: “El nuevo ángulo da al lienzo una vida nueva, parecería que al salir de palacio le han crecido escenas aquí y allá . . . Y ahí estaban ellos tres: la mujer de falda roja y amplia, despechugada, el largo cabello al viento; los dos jóvenes o casi niños flanqueándola” (79). Una de esas escenas nacidas fuera del palacio devuelve al lector al café parisino del siglo XXI al presentar una imagen muy similar a la descripción del viejo verde con las chicas inmigrantes: “no lejos de esta escena, un viejo rico, cargado de joyas, trae a sus lados dos hermosas muchachitas . . . él las abraza y toquetea obscenamente” (79). En *El sueño de Venecia*, sin embargo, este juego de apariencia, representación y percepción se realiza con la escritura misma y no tanto con la imagen. Tanto el título como el epígrafe que abre la novela de Díaz-Mas funcionan como metáfora y alegoría de una realidad que en muchos casos supera la ficción. Cuando Pablo, el narrador del primer capítulo, escucha a su primer amo hablar sobre las calles hechas de agua de la ciudad de Venecia cree que es fruto de su imaginación: “inventóse una ciudad entera para mi deleite” (18). Así la realidad se convierte en un sueño fruto de la imaginación donde debemos guardar “las apariencias del mundo” muy al estilo de Calderón (18). En la alegoría inicial la doncella Verdad es guiada por un viejo llamado Error quien con el cedazo de la Memoria “retiene lo grueso y deja escapar lo sutil” (12). Esta alegoría es inventada por Díaz-Mas, pero el autor del siglo XVII que firma el texto, Esteban Villegas, es real, lo que confundió a más de un crítico que consideró este texto como genuino de 1651 (Ferrán, “La escritura” 333). Desde esta metáfora en la que la escritura funciona como el negativo de una realidad llena de claros-oscuros, se hace imprescindible la intuición del lector-espectador para interpretar tanto la

escritura como la pintura aún a riesgo de destruir su propia concepción del mundo (Salina 165). Según Immanuel Kant, es nuestra intuición de la realidad el verdadero pilar fundamental donde se sustenta el conocimiento (131). Las novelas muestran cómo nuestro conocimiento de la historia, la literatura, el arte y la realidad está basado en un juego de apariencias: “all our intuition is nothing but the representation of appearance; that the things which we intuit are not in themselves what we intuit them as being, nor their relations so constituted in themselves as they appear to us . . . As appearances, they cannot exist in themselves, but only in us” (131). Nuestra concepción de las novelas y del mundo que representan depende en gran medida de nuestra interpretación de aquellos aspectos silenciados en toda una serie de metáforas encadenadas unas a otras.

La articulación de la figura del autor es otro recurso que está presente en ambas novelas. Díaz-Mas juega con el lector proporcionando obras ficticias que son asignadas a autores reales, pero al mismo tiempo también presenta imitaciones de estilo de autores canónicos para forzarle a interpretar esos textos dentro de los mismos parámetros con una perspectiva diferente. En sus propias palabras: “eso es el perspectivismo: un mismo texto, según quién lo escriba, según quién pensemos que lo ha escrito, no quién lo haya escrito, se puede interpretar de una manera o de otra completamente diferente” (Ferrán, “La escritura” 229-30). Esto tiene que ver con la idea tradicional de que el autor precede a la obra convirtiéndose en su inicio y su fin. Como diría Roland Barthes, “the Author is thought to nourish the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child” (“Death of the Author” 145). Su figura se convierte de este modo en una alegoría más o menos transparente de la ficción donde la voz de una única persona, el autor, nos es confiada a los

lectores (143). Mercedes Mazquiarán de Rodríguez, en su artículo “Parody and the Truth of History in Paloma Díaz-Mas’ *El sueño de Venecia*” hace una importante labor al rastrear en la novela muchos de estos estilos que tienen como finalidad servir de ilustración a la alegoría que abre la novela: “Truth is blind, and when it searches in the margins of the river History, its helper is Error . . . In Cervantine tradition, Paloma Díaz-Mas has mirrored other literary texts from her own critical perspective, while at the same time established a ludic dialogue with history to cast doubt on its reliability” (23). De esta forma la figura del autor a lo largo de la historia funciona como uno más de los elementos silenciados que facilitan la sucesión de metáforas que sostienen esta alegoría a través de la novela.

Igualmente, Carmen Boulosa emplea un estilo cervantino que mezcla ilusión y realidad al asignar a su narradora principal, llamada también Carmen Boulosa, sus propias características biográficas –analizaremos más adelante las similitudes que hay con *El Quijote* ya que aquí también encontramos a una narradora que oye, traduce, transcribe, explica, busca y hasta olvida información voluntariamente. Desde el punto de vista del autor, Boulosa presenta ya desde el título la misma crítica que Díaz-Mas señalaba en su entrevista con Ofelia Ferrán. Nuestra interpretación de una obra varía según quién creamos que sea el autor. Aquí el verdadero valor del descubrimiento del cuadro tiene que ver con que sea una obra de Velázquez. El viejo del café únicamente se afana por demostrar que el lienzo es auténtico – así lo prueban las radiografías, los análisis químicos, la composición y el estilo que lo relacionan con otros cuadros del período y del propio autor. La descripción detallada del cuadro convence a la narradora de su autenticidad: “Él relataba con precisión el lienzo . . . también la luz, los colores, la armonía, la belleza que Velázquez había sido capaz de imprimir en un mundo insensato” (42). Puesto que la finalidad de esta

descripción es demostrar la autoría, la narradora se limita a escuchar e informar después al lector de la veracidad de las pruebas. Más tarde, cuando el cuadro es donado al museo, los expertos también se centran exclusivamente en el autor: “aparece lienzo perdido de Velázquez. La obra de arte, de valor incalculable, ha sido donada por una persona que solicita conservar su identidad en el anonimato, junto con todas las pruebas ya practicadas por él para confirmar su auténtica autoría. El Museo del Prado anuncia su próxima exhibición” (129). La historia deja de nuevo en el olvido y el silencio los hechos representados en el cuadro así como las vidas de aquéllos que lograron que perviviera hasta la actualidad.

Una de las grandes ventajas, o quizá deberíamos decir desventajas, de enfrentarnos ante dos autoras que son a su vez críticas literarias y profesoras universitarias de literatura es que no es posible diseccionar sus obras para desentrañar sus más oscuros misterios sin ser el blanco de las burlas del propio texto. Cuando el cuadro es descubierto, la narradora Boullosa de *El velázquez de París* amenaza desde su computadora: “Me voy a sentir totalmente robada de mi secreto, pero en pago mi curiosidad quedará satisfecha pues, con todos los pelos de la burra en la mano, alguien se encargará de rastrear los caminos que recorrió el lienzo” (130). Solo para acto seguido escribir “si me permiten . . . mi conjetura” final de la historia ante un lector no erudito (130). Por su parte, Díaz-Mas cede la palabra a un crítico de arte especialista para cerrar la narración de *El sueño de Venecia*, quien ingenuamente considera que “nuestro estudio nos ha permitido – con los medios científicos a nuestra disposición – reconstruir cabal y verazmente la historia anterior” (221). En ambas novelas el crítico forma parte también de la historia y la literatura al aliarse con el poder vigente en su época – en estos casos, la tecnología – y convertirse en el mayor artista de la

abstracción por ser el responsable de crear las categorías que se convertirán en leyes para paliar nuestra necesidad de seguridad (Nietzsche, “Will to Power” 267). En palabras de la propia Carmen Boullosa, esta invención de categorías se debe al “invento de la academia” que siente “la necesidad de organizar y de ordenar” los textos según las consignas teóricas del momento para clasificar y categorizar a los autores (Spielmann 264-65). Paloma Díaz-Mas muestra una actitud más desafiante con la crítica al negarse a responder a la pregunta sobre qué es lo que la define como escritora aludiendo que: “Me siento incapaz de contestar a esto. Creo que sería más bien labor tuya, como estudiosa de la narrativa española actual” (Carrillo 96). Con este comentario irónico, Díaz-Mas se posiciona como una autora y no como crítica literaria que la clasifique dentro de una categoría.

El profundo conocimiento de ambas autoras sobre los mecanismos de estudio crítico de una obra literaria o pictórica subraya la importancia que tiene en sus obras el desgarramiento que sufren los cuadros al desprenderlos violentamente de sus marcos respectivos. Una de las primeras lecciones que aprende todo estudiante de literatura es a observar el marco histórico, político y cultural en el que se concibe una obra. Según Susan Lanser, la importancia del contexto se debe a que todo texto literario es siempre “an aesthetic expression of the circumstances in which it was produced” (49). Por otro lado, liberarse de toda responsabilidad en relación al contexto tiene también sus ventajas: devuelve al texto su inocencia al adquirir una estructura de suicidio donde el silencio funciona como mecanismo poético que lo atrapa entre dos esferas y así se multiplican sus posibles interpretaciones (Barthes, *Writing* 75-76). En las dos novelas este desprendimiento contextual marca el primero de los muchos cambios, cortes y transformaciones que sufrirán los cuadros. Además, en ambas obras se justifica esta

mutilación con el mismo motivo: facilitar el traslado apresurado del cuadro como recuerdo familiar. En *El velázquez de París*, el adolescente Mají, corta el lienzo de su marco con su navaja para salvarlo del incendio que amenaza con quemar todas las pinturas y documentos del Alcázar en Madrid. Ningún otro cuadro tiene significado para él: “El único que le incumbía era *La expulsión de los moriscos* porque su tía Lucía le había contado, cuando era pequeño, que una mujer representada en la esquina superior izquierda era abuela de su abuela, la heredera de Ben Hayan, el primer rey que hubo en el Alcázar” (64). La destrucción del marco como elemento metafórico señala el silenciamiento de los contextos históricos, religiosos y políticos ya que “los derechos reales de las Indias, las bulas pontificias, los papeles de la corona hacían crecer las llamas, ellas mismas de lo fortísimas muy pontificales. Las vigas se iban rindiendo piso a piso” (61). Por su parte, en *El sueño de Venecia*, también un adolescente desprende el lienzo de su marco correspondiente. Tras la muerte repentina de su padre, el joven Álvaro “al verse solo y sin familia” malvende lo poco que tiene y emprende el “camino de la aventura” hacia Cuba para hacer fortuna (121). Con él se lleva el “único recuerdo que guardaba de su padre, quien a su vez lo tenía en mucha estima; con el lienzo enrollado en una maleta había viajado el joven huérfano hasta La Habana, ignorando siempre quién fuera aquella señora del retrato, pero apegado a ella como su única posesión de familia” (141). Si en la obra de Boullosa la ruptura contextual puede hacer referencia al conocido pacto de silencio, o también denominado “pacto del olvido” que caracteriza la postura de España frente a su pasado histórico (Ferrán, *Working Through Memory* 14), en la novela de Díaz-Mas, el silenciamiento metafórico del marco permite la creación de una nueva identidad que, aún siendo falsa, permite al protagonista ascender de clase social y convertirse en Don Álvaro de Mendoza: “al antiguo Alvarito le

habían crecido un *don* y un *de* cómo las dos ramas de una corona de laurel que le orlara la frente” (136, énfasis en el original). De esta forma Díaz-Mas demuestra que la identidad es en realidad una cuestión de percepción que al hacerse habitual se convierte en automática (Shklovsky 15). La percepción de riqueza automáticamente conlleva la elevación de clase. Así, al ver las ropas de indiano “y la leoncilla de oro que le cruzaba el pecho y el grueso tresillo de diamantes que le adornaba el anular de la mano izquierda” la gente del barrio lo trata con respeto y Doña Leonor “le metía por los ojos a la niña de la casa” para facilitar un compromiso (133-34).

No obstante, como en última instancia “every technical choice a writer makes betrays values and judgments” sobre las normas culturales y sociales del momento en el que vive (Lanser 60-61), ambas autoras muestran la imposibilidad de eliminar el rastro de esos valores simplemente ignorando el contexto en el que se produce la obra. Desde esta perspectiva, la escritura misma de las novelas desgarran en cierto modo el relato de su contexto histórico al convertirlo en un elemento más de la narración para ser juzgado por un lector futuro, quien no solo juzgará la obra sino también su percepción de nosotros como lectores y observadores contemporáneos: “¡Sabe Dios de las cosas que nosotros hoy pensamos y consideramos que son correctísimas, cuántas de esas cosas escandalizarán a los hombres del futuro, que nos juzgarán mal por ellas!” (Ferrán, “La escritura” 343). La narradora Boullosa se pregunta por qué no eligió contar la historia del hallazgo del cuadro de acuerdo a las modas del siglo XXI:

Yo debí interesarme en las vidas de las dos jóvenes *escorts*, en las dos compañeras a sueldo, escribir sobre ellas una novelita corta sobre temas «muy actuales». Y no lo hice. Me importaron un bledo. Soy una insensible – o una criminal irresponsable – y me paso los temas actuales por los alamares. (129, énfasis en el original)

Si aquí el contexto proviene de los temas de interés para el público actual, en la obra de Díaz-Mas el marco histórico se introduce en la narración al enumerarse los mecanismos de investigación científica de nuestro tiempo: “el lienzo fue encontrado de manera fortuita . . . Se procedió a continuación a montar el lienzo sobre un bastidor provisional . . . Las pruebas radiográficas pusieron de manifiesto los torpes repintes . . . Se procedió a eliminar los mencionados repintes” (207-09). Este deseo de eliminar todo rastro negativo que la historia ha dejado sobre la obra tiene su correspondencia con la actitud política de la España de 1992. Como si se tratara de una metáfora, el año 1992 cobra sentido gracias a aquello que se silencia con torpes repintes de modernidad. En este año se celebran las Olimpiadas de Barcelona, el nombramiento de Madrid como la capital europea de la cultura, la Expo de Sevilla y el Quinto Centenario del Descubrimiento de América:

These massive commercial ventures not only showcased Spain’s newly acquired modernity to the world, but they managed to do so by presenting the image that Spain was dealing with its past . . . yet, in essence, Spain was sidestepping any real confrontation with the most problematic aspects of her history. (Ferrán, *Working Through Memory* 26)

3. El narrador personal *versus* la autoridad de lo impersonal

Hasta ahora se ha evitado deliberadamente analizar las influencias teóricas que los postulados del posmodernismo han tenido en la obra de Boullosa y Díaz-Mas. Es lugar común en los estudios críticos de estas autoras el influjo de los postulados de Linda Hutcheon y Hayden White en su concepción de la literatura (Bruner 63; Drinkwater y Macklin, 321; Estrada, “(Re)Constructions” 132; Henseler 181; M.P. Rodríguez 77; Seydel, *Narrar historia(s)* 15; etc.). Es más, en la mayoría de estos estudios las figuras de Hutcheon y White se encuentran en un lugar de preeminencia dentro de las primeras páginas al introducir la tesis de investigación de sus respectivos autores. En un sentido

opuesto y siguiendo la analogía de las novelas, dejo el análisis de estas teorizaciones para el final de este capítulo. Si prestamos atención primero a cómo nuestro siglo interpreta las obras del pasado, podremos ver con mayor claridad la crítica de Boullosa y Díaz-Mas sobre las corrientes filosóficas que marcan el cambio de un nuevo milenio.

Al reflexionar sobre el debate que todavía persiste acerca del conocimiento y la negación de la existencia de una teoría objetiva y universal, Toril Moi admite que no es posible hacer ningún tipo de teoría sin entrar en conflicto entre lo general y lo particular, compromiso que nace con Descartes en el siglo XVII (*What is a Woman?* 122-23). Todavía hoy se continúa cuestionando el uso de la primera persona en tratados teóricos y se rechaza la tercera persona por relacionarla con el patriarcado y las relaciones de poder (148-50). Junto a este rechazo Moi sitúa el peligro del narrador en primera persona que crea una sensación de arrogancia que intimida y silencia a los demás (152). Su conclusión es que en contra de la creencia actual de que el conocimiento está siempre localizado en un contexto particular de poder, resistencia o subversión ya que todos hablamos desde un punto de vista concreto (122), no podemos ignorar que sí existe conocimiento científico que no depende de las circunstancias sociales, políticas o culturales (158). Las novelas combinan estas dos formas de conocimiento por medio de narradores en primera y tercera persona que representan el conocimiento empírico, fruto de los sentidos y la experiencia frente al racional, fruto de la abstracción de teorías universales. Este debate no solo se realiza desde el campo de la literatura o el feminismo sino también desde la pedagogía y la lingüística. Andrea Muldoon publica en el 2007 un estudio sobre las características de estilo en investigaciones académicas publicadas en los últimos quince años. Su observación muestra la sensación de “samenes” que presentan estas publicaciones al seguir

un mismo estilo convencional y tradicional que elimina cualquier alusión cultural o dialectal del propio autor (64). Otra particularidad es el escepticismo mostrado en estos trabajos hacia las ideas de otros investigadores en el pasado. Muldoon sostiene que las construcciones tradicionales no desaparecerán de los escritos académicos en un futuro cercano aun cuando su propuesta es buscar “a more dialogic alternative which transforms the way we build knowledge with previous scholarships and achieve validity for our own work and ideas” (74). La razón de esta permanencia es la existencia de un método científico no escrito sobre el acto de escribir y la investigación académica que es reconocido, aceptado y seguido por los expertos (Hatcher 144). Este método aprobado silenciosamente sin necesidad de manuales prescriptivos se transige en las novelas de Boullosa y Díaz-Mas, a través de sus múltiples narradores.

Como vemos, el debate entre lo concreto y lo general muestra que la relevancia del siglo XVII en las novelas no se debe únicamente al aspecto artístico y literario. Este siglo representa además “el cambio epistémico profundo respecto a la episteme clásica, que se produjo debido a las nuevas teorías astronómicas, las nuevas conceptualizaciones acerca de los fenómenos naturales y los nuevos planteamientos filosóficos” (Seydel, *Narrar historia(s)* 407). Todas las bases del saber clásico se ponen en duda. Como arguye Ute Seydel:

[D]esde René Descartes, y en los textos literarios de *El Quijote* (1605-1615), se replanteó la relación con el signo. Se desplazó la literalidad del signo característica para los siglos anteriores, se inauguró el análisis de la significación y una ciencia de la interpretación, que había sido inexistente en el pensamiento clásico, y se comenzó a cuestionar el vínculo establecido entre el signo y el objeto significado. (*Narrar historia(s)* 407)

Los narradores de ambas novelas establecen un diálogo constante entre la ideología del momento y la interpretación de un mismo signo, el cuadro, a través de los siglos. Esta

elección está en relación con toda la ideología de la Contrarreforma acerca del control visual como una fuerte herramienta de vigilancia impuesta por la Inquisición (Henseler 189). Si para los aztecas la imagen visual era una forma de percibir el mundo y conocer su pasado (Reid 187), para la Contrarreforma se convierte en un documento oficial al servicio de los magistrados (Foucault, “Discipline and Punish” 551). Las reformas protestantes del siglo anterior hacen tambalear las bases mismas del poder que se consideraba un derecho divino. Ahora, el poder deja de ser un privilegio adquirido por la clase dominante y pasa a ser el efecto de ocupar una posición estratégica en la jerarquía social que produce conocimiento: “power is exercised rather than possessed” (550). Este compromiso entre poder y conocimiento determina todos los dominios y formas de conocimiento (551).

Boullosa y Díaz-Mas traen a nuestro siglo los mismos problemas teóricos que enfrentaron los padres de la filosofía y la novela moderna. Si tenemos en cuenta el carácter lineal, arbitrario y diferencial del signo, así como los valores de sincronía y diacronía, llegamos a la conclusión de que todo concepto, toda teoría es redefinida constantemente por aquello que la diferencia de otras (Saussure 67). Este énfasis en la diferencia viene del siglo XVII, cuando “el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud ya no es la forma del saber, sino, más bien, la ocasión del error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones” (Foucault, *Las palabras* 57).

En *El Velázquez de París* hallamos a una narradora cervantina llamada Carmen Boullosa. Al igual que *El Quijote*, comienza situando al lector en el marco geográfico y temporal, el París de 2001, donde se encuentra con un viejo que lee el cuadro de Velázquez: “Como digo, lo describía a la perfección, lo analizaba, lo sabía leer. Yo podía

prácticamente verlo en sus palabras” (46). Mientras es testigo de esa lectura nos remite a todo el debate que desde el siglo XVI diferencia el leer *en silencio* como “privilegio del *sabio*, mientras que el pobre *ignorante*, solo atento al gusto que recibe por el oído, no entiende ni retiene bien los textos ni es capaz de reflexionar sobre ellos” (Frenk 78, énfasis en el original). Esta distinción se repite al final de la novela de Boullosa donde el lector sabio leerá silenciosamente los informes publicados por el Museo y los libros de expertos académicos, mientras tanto el público popular se limitará a escuchar la “clásica fábula” en la que la chica guapa que acompaña al viejo venderá sus memorias desde la cárcel (130). Con este guiño temporal, Boullosa une los debates que tanto en el siglo XVII como en nuestros días giran en torno al binomio formado por el texto y la imagen en relación al nivel académico de la audiencia. Es una creencia generalizada en la actualidad que el público con menor formación académica prefiere “leer” las adaptaciones televisivas en la pantalla antes que leer el texto original. De esta forma el uso alternativo que aparece en la novela del texto y la imagen parece concordar con el perfil formativo del lector. Cuando la imagen sustituye al texto silenciando así al narrador y al personaje se infiere un lector menos culto que se aburre con los detalles técnicos de la pintura. Conviene señalar que esa fábula de la que habla la novela no apunta a una versión cinematográfica, más o menos fiel, a la historia contada por la narradora, más bien hace referencia al contenido característico de un *reality show* actual, donde diferentes personajes cuentan su versión de los hechos de una forma beligerante e interactiva. El estilo enumerativo y la rapidez del argumento marcan el valor que el tiempo tiene en este tipo de programas en los que es necesario saber toda la verdad antes de terminar el tiempo asignado por el horario de programación. La narradora Boullosa acelera el relato “porque tenemos prisa ustedes y yo”

y por eso considera necesario resumir para llegar cuanto antes al desenlace conocido ya por el lector: “Después, lo de siempre” (131). Una posible interpretación sobre la elección de estos programas en lugar de referirse a una película se asienta en la cada vez mayor cantidad de departamentos universitarios que incluyen en sus cursos especializados de literatura el estudio de las técnicas cinematográficas. En las últimas décadas se han multiplicado las publicaciones que indagan en las múltiples conexiones entre cine y literatura. Por este motivo, la referencia a los *reality shows* enfatiza el vínculo de Boulosa al siglo XVII, ya que también aquí el público ve y oye al mismo tiempo que puede interrumpir u opinar tanto dentro del plató de televisión, como desde fuera por medio del teléfono o mensajes. En el cine, sin embargo, no se le permite participar activamente. Según John Fiske, el éxito de este tipo de programas se debe a su sentido de omnisciencia e intimidad que produce una relación afectiva entre el espectador y el personaje (1277). Esta intensificación de la afectividad es característica del mundo cervantino donde los “lectores” campesinos de las fondas que escuchan los relatos de *El Quijote* también interrumpían la lectura con risas, exclamaciones y preguntas. A través de estas referencias silenciadas a Cervantes, Boulosa resalta la continuidad en nuestro siglo de toda una serie de reflexiones teóricas que preocuparon a Cervantes y sus contemporáneos sobre la naturaleza y función de la literatura. El binomio del Siglo de Oro entre el aprovechamiento intelectual y el entretenimiento de la lectura estrecha los lazos entre el texto y el lector creando una relación de intimidad similar a la que mantiene el personaje y el espectador en los programas que Boulosa parodia en su novela.

La omnipresencia del acto de escritura y lectura de *El Quijote* se intensifica en la novela de Boulosa por la aparición de numerosas anotaciones hechas por la narradora que

o bien aclaran lo que se supone es una transcripción de las palabras del viejo en el café, o bien contextualizan lo que pasa a su alrededor de manera simultánea: “El falso crucificado, la cara vuelta hacia mí y un poco inclinada a un lado, lloró otra vez, sin sollozos. Un llanto a lo francés. Seguían sus dos brazos extendidos, las dos palmas clavadas a los coños de las niñas. Sin limpiarse las lágrimas esta vez, retomó la palabra” (36). Siguiendo el modelo de las glosas anotadas en los márgenes del cartapacio encontrado por el narrador de *El Quijote*, la narradora Boullosa también introduce sus comentarios: “Me pregunté en silencio: ‘Y cómo sabes, vejete, que no es una falsificación?’ El maldito repugnante me leyó otra vez la mente, porque justo cuando yo terminaba de formulármelo, dijo: . . . ” (39). La función del traductor en Cervantes tampoco está ausente en la novela de Boullosa, ya que no solo traduce las palabras del viejo que habla en francés sino también las de las jóvenes que vienen de un país no identificado: “la segunda le explicó algo a la primera en su lengua (si algo entendía yo era porque tal vez hablaban rumano, ¿o era alemán?, no lo recuerdo, no puedo traer a cuenta sus palabras exactas, las traduje entonces y no puedo volver a los originales)” (28). Aunque *El Quijote* nace como un libro de entretenimiento que encierra grandes discusiones filosóficas sobre la literatura y su función gracias a la metaliteratura, también debate los fundamentos del saber al incluir en sus páginas los catálogos de lectura científica del momento. Las continuas referencias silenciadas o silenciosas en la novela de Boullosa tanto a textos literarios como teóricos borran las restricciones que imperan en la escritura de un determinado género, sea éste literario o científico. Esto se debe a que todo libro es una configuración de múltiples referencias textuales. Bien dice Foucault que las fronteras de un libro, “are never clear-cut: beyond the

title, the first lines, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network” (“Archaeology” 92).

Para que la eliminación de estas fronteras no pase desapercibida al lector, la narradora Boullosa interrumpe la narración para llamar su atención: “Hasta donde vamos he echado mano de textos de aquí y de allá para ayudarme a reconstruirle la plática, tal vez alguien ha caído ya en la cuenta” (44). Si seguimos la advertencia de Foucault y observamos las primeras líneas que abren la novela de Boullosa, descubrimos una nueva referencia silenciada tras la noche y la sombra. La novela inicia con las siguientes palabras:

La llegada de la primavera del dos mil uno me pilló desprevenida en París. Proveniente de la siempre relativamente cálida ciudad de México, el clima brumoso y a media luz no me resultaba nada agradable . . . París parecía desperezarse mientras que yo me iba aturdiendo, como preparándome a quedar de plano dormida. (13)

La descripción de esta sombra a media luz que convida al sueño nos remite a una figura fundamental dentro del Barroco mexicano, Sor Juana Inés de la Cruz, y a su obra más científica, el extenso poema conocido como *Primero Sueño*, donde la llamada Décima Musa imita (y de hecho supera) el estilo de Góngora para describir la lucha del alma por alcanzar el conocimiento (Gates 1043). En un primer momento esta referencia parece estar forzada, pero si dejamos a un lado la sombra de Cervantes que cubre toda la narración y tomamos en cuenta las palabras de la propia Carmen Boullosa sobre la relevancia de los modelos literarios, observamos que todos ellos “nacieron del choque con lo otro, el ejercicio de la lectura es el choque con lo otro. La primera gran novela, que es el Quijote, apareció cuando tuvo lugar el gran choque con el otro que fue el encuentro de mi continente” (Spielmann 265). En el Barroco mexicano Sor Juana presenta “una especie de arte de la memoria que incorporó el pensamiento filosófico occidental desde la Antigüedad y se

escribió conforme con los modelos de la alta cultura literaria de su tiempo” (Seydel, *Narrar historia(s)* 416). Si nos dejamos llevar por esta referencia silenciosa, podemos desentrañar el significado que tienen en la novela de Boullosa los cuatro sueños o visiones que se describen a lo largo de la obra como introducción de un suceso importante: el sueño de Mají antes de ser despertado por las voces de alarma del incendio, el sueño de Tomás antes de mutilar el lienzo violentamente, el sueño de Isabel imaginando un mundo irreal sin violencia y, finalmente, la visión de la propia narradora sobre la manera en que el lienzo es transmitido a nuevas generaciones.

Para entender estas referencias textuales debemos seguir el viaje referencial que hace la narradora hacia el poema de Sor Juana. *Primero Sueño* presenta el silencio impuesto de la noche como contexto necesario para que el alma pueda desprenderse de su atadura corporal y emprender el viaje del saber: “el sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin, el silencio lo ocupaba” (44). Es entonces cuando se duermen los órganos del cuerpo neutralizando los cuatro humores que empañan la adquisición del conocimiento. Desde la medicina clásica hasta entrado el siglo XIX se consideraba que el cuerpo humano estaba formado por cuatro humores, cuya carencia o exceso explicaba las distintas enfermedades que se conocían (Polaino-Lorente et al. 108). Más tarde, Galeno identificó los humores descritos por Hipócrates – bilis amarilla, bilis negra, flema y sangre (producidos por el hígado, el bazo, los pulmones y el corazón, respectivamente) – con sus correspondientes temperamentos: colérico, melancólico, flemático y sanguíneo, con lo que quedaba explicada la base de la psique humana (108). A esta unificación de cuerpo y mente se le añadió el vínculo con la naturaleza por medio de sus cuatro elementos: fuego, tierra, agua y aire (Fuente Freyre 85-89).

Teniendo en cuenta el contexto científico y literario de Sor Juana, y sobre todo el silencio que permite el desarrollo de sus ideas filosóficas en una noche intelectual, vemos cómo el sueño de Mají está relacionado con el fuego que se filtra dentro de su mente:

“Mají unía lo que oía con lo que soñaba, y el «que nos quemamos» se incorporó a la banda real que lo celebraba como si fuera un coro” (57). No obstante, el hecho de que el fuego sea un elemento externo que se introduce en el sueño confirma la hipótesis clásica de que en la adolescencia, en la entrada de la madurez, se forma el temperamento. Cuando Mají despierta a su sexualidad y siente celos del canto de Tomás que da placer a Isabel, “reacciona de una manera inusitada. El poderoso canto de Tomás le enardeció la sangre. Lo enfureció, lo encolerizó. Le alborotó la sangre todavía más ver a Isabel quebrando la varita, tronándola con un tictac que llevaba el ritmo a la canción” (103-04). De esta forma Boulosa une el elemento del fuego con el temperamento colérico de la ciencia clásica como explicación al trágico desenlace en el que Mají se abalanza sobre Tomás por sentirse insultado al ser tratado como niño y no como hombre: “¡Un hombre, digo! ¡Vuelve a quitarme lo hombre y te mato!” (106). Silenciada tras esta referencia al poema científico de Sor Juana se encuentra una crítica a los roles sociales asignados al género. Esta crítica se observa con mayor claridad en el tratamiento del personaje de Tomás. El análisis de su sueño exige una mayor atención para desvelar toda una serie de referencias silenciadas que incluyen las teorías de género más generalizadas de nuestros días. En su sueño la sed lo lleva hasta un río en el que cae “¡cuál beber!, le llegará la de ahogarse, es arrastrado en la corriente revuelta, entre cuerpos de vacas muertas” (83). Según la tradición clásica a Tomás le correspondería el temperamento flemático por su relación con el agua. En un primer momento su comportamiento violento parece desmentir el carácter calmado y

prudente asignado a los flemáticos. Sin embargo, si prestamos más atención al contexto en el que se producen estos momentos de agresividad, desentrañamos el concepto de historia que defiende Boullosa al mostrar el entrecruce temporal entre las teorías del siglo XVII y las del XXI (“El que gira” 10). La crueldad de Tomás hacia Isabel y Mají se debe a una cuestión de poder. Su manotazo a Isabel por acariciar a Mají lo justifica con la frase despectiva: “es solo una mujer” (106), mientras su rechazo al joven se debe a considerarlo un niño bajo su tutela: “¿Un hombre? ¡Eres un crío!” (106). De la misma forma que la Antigüedad relacionaba el temperamento humano con el cuerpo y la naturaleza, este siglo XXI marca las conexiones que existen entre el comportamiento, la biología y las normas sociales a través de las redes de poder en una sociedad determinada: “different regimes of power are understood to produce the identity of concepts of sex” (Butler 23). Desde la perspectiva del siglo XXI, el gesto obsceno de Tomás, desarrollado en un silencio de desprecio mientras se limpia los genitales con la sección del lienzo donde se identificaba a la abuela de Mají, muestra su adherencia e internalización de los principios culturales que construyen su identidad de hombre adulto (23). Asimismo, la paliza que Tomás le da a Isabel antes de huir muestra una obediencia a las prácticas regulatorias del momento que producen e imponen la coherencia de comportamiento según la identidad de género (33). El silencio de Isabel queda subrayado por la ausencia de quejas y muestras de ira tras la paliza que revelan su interiorización de estos roles sociales de género. La violencia de Tomás se debe fundamentalmente a su representación del papel de hombre, idea reforzada en el texto por la inclusión de una escena teatral en las páginas anteriores cuando Isabel interpreta a una dama enamorada y “Él, mientras tanto – con la cara misma de Tomás y la misma voz –, padece cautiverio del otro lado de la plaza” (103). A pesar de la aplicación

de una visión actual a la configuración del género, donde el teatro funciona como parte de ciertas prácticas regulatorias de comportamiento, la influencia de la medicina barroca no desaparece del texto. El temperamento flemático de Tomás se manifiesta en su lucha con Mají: “Tomás se echa para atrás. Pero su gesto no es el del vencido o el cobarde, sino el imponente del maduro que conoce la prudencia. – ¡Basta! – dice a Mají” (107). Su experiencia en la vida hace que sea más experto con la navaja y mata al joven que se abalanza contra él. El pánico lo paraliza. En silencio escucha las maldiciones de Isabel por haber matado a un niño. Solo cuando ella calla por “quedarse sin aire” se da cuenta del peso de la situación. El silencio que domina esta escena permite el desarrollo psicológico de este personaje remitiéndonos a la ciencia antigua del poema de Sor Juana:

Lo que tiene en los brazos ha perdido toda muestra de vida. Deja caer a Mají a sus pies. Ya no tiene sentido sostenerlo. Está yerto, muerto. Sus venas han quedado vacías. Se sienta en el piso, al lado del cadáver del niño, los dos están en el centro de un charco de sangre que mancha y salpica el lienzo de Velázquez. (*El velázquez de París* 108)

Con esta imagen Bouldosa lleva de nuevo al lector al sueño de Tomás donde el agua que deseaba beber se le convertía en sangre intensificando así la relación de este personaje con el agua. De esta forma, la correlación de elementos con los temperamentos humanos se intensifica de nuevo en un contexto de puro silencio reflexivo:

Tomás se ha quedado parado, clavado como el obispo Balaguer en el centro mismo de la pintura de Velázquez, a un lado del charco de sangre. Pero él no tiene testimonio escrito en la mano, ni justificación, ni ha salvado a nadie de la contaminación del que se cree heredero de los mozárabes. (109)

La visión de la sangre y la huida de Tomás sumen a Isabel en un sueño en el que “todo es ilusión, una idea de dulzura” (110). En su mente pinta un lienzo de aire donde todo está “perfeccionado, distinto a como nos lo da la luz del mundo, todo corregido, todo majestuoso, irreal, pura inventiva” (111). Según la ciencia antigua, la sangre se relaciona

con el aire y con los temperamentos sanguíneos. La caracterización de Isabel en la novela concuerda con la descripción de la medicina clásica pues es afable, extrovertida y cariñosa. La última visión proviene de la propia narradora Boullosa y sirve como cierre de la novela proyectando los postulados de la ciencia antigua hacia el futuro: “Al leer en la pantalla que el lienzo había aparecido, tuve una visión . . . vi con una claridad que rayaba en el delirio lo que aquí contaré” (132). Esta visión gira en torno a la tierra y su función de mito para las mentes de los niños que ven a Granada como “un puño de arena” guardada en un cofre (138). Para ellos España no es más que una palabra extraña, Granada es un mito y la Alhambra una historia inventada por Isabel (138-40). Las últimas palabras que ella les dirige remiten de nuevo al poema de Sor Juana. De la misma forma que el alma del poema se ve encerrada de nuevo en su cuerpo femenino con la llegada del día, Isabel se ve reducida a las limitaciones de su sexo cuando no logra convencer a los niños de su experiencia como pirata en el Caribe: “yo he sido pirata *barbarisca*” (140). El uso de cursivas en el original refuerza la referencia ya que ambos viajes terminan con un adjetivo femenino. Recordemos que en el poema de Sor Juana, la voz poética, justo antes de concluir su largo soliloquio intelectual, reflexiona: “el Mundo iluminado, y yo despierta” (*Primero Sueño* 73). Al igual que Sor Juana, una vez que Isabel expresa su queja ante el hombre que compra el lienzo por engañar a los niños su voz desaparece del texto para encerrarse en los muros de un convento lleno de silencio. El hecho de que sean los niños los que señalen su condición de mujer como impedimento para ser pirata, muestra la construcción social del género porque las normas de conducta se aprenden de forma natural desde la infancia: “¡Mentirosa! ¡Las mujeres no pueden!” (140).

Las referencias literarias e ideológicas que realizan los narradores de *El sueño de Venecia* también están envueltas en un velo de silencio que el lector debe descorrer. La diferencia es que Díaz-Mas ofrece más pistas al lector familiarizado con la historia de la literatura. Se silencian los autores y los títulos de las obras con las que se establecen estas relaciones pero se mantiene el estilo característico de la época, el autor y la obra que facilita el reconocimiento. El fuerte carácter metaliterario de la novela junto con la subversión de algunas de las características superficiales de esos estilos remiten invariablemente a Cervantes (Bruner 73). De la misma forma en que Boulosa oculta tras la sombra cervantina la figura de Sor Juana, Díaz-Mas encubre bajo el manto de esta figura un intertexto de Borges (73). Jeffrey Bruner demuestra cómo Cervantes y Borges se relacionan con Díaz-Mas a través del pastiche de un ensayo académico y de una alegoría de la memoria totalmente ficticia, muy similar a lo que Borges hace en su obra sobre Pierre Menard en la que el narrador realiza falsas referencias que desafían la interpretación del lector (73-74). La atracción de Díaz-Mas por la producción literaria de Borges se encuentra reforzada por sus propias palabras: “descubrí a Jorge Luis Borges . . . y tantos otros autores que leí con fruición, con la sensación de estar descubriendo un mundo nuevo” (“Contrucción” 25). En cuanto a las referencias a las obras del canon peninsular, Mezquirán de Rodríguez realiza un encomiable trabajo identificándolas. Del primer capítulo destaca los ecos del *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* de Quevedo y *La lozana andaluza* en conjunción con los temas de ilusión y realidad de Calderón y Cervantes (8). Establece los paralelismos entre las cartas de Lord Ashton y *Cartas marruecas* de Cadalso además de los artículos periodísticos de Larra que presentan a España desde la perspectiva del extranjero (12). En el tercer capítulo la crítica subraya el carácter galdosiano de la

novela por los frecuentes homenajes a *Misericordia*, *Doña Perfecta* y *Fortunata y Jacinta* (17, 19). Para Mazquirán de Rodríguez, este capítulo refleja la perspectiva que la época mantiene de América como un lugar de aventuras que enriquece a aquellos que emprenden el viaje al Nuevo Mundo. Del cuarto capítulo marca las conexiones con la narrativa de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité e identifica las canciones de Conchita Piquer y de Estrellita Castro, además de señalar los productos que se mencionan en la obra como publicidad habitual de la televisión en un Madrid de clase privilegiada (20). El artículo concluye que la tradición cervantina sirve en esta novela como hilo conductor que une todos estos estilos y temas diferentes a lo largo de cuatro siglos por medio de la metaliteratura (23). La única diferencia es que las referencias aquí son silenciosas, únicamente visibles para el lector conocedor de los diferentes autores y obras particulares. Estos guiños literarios se conectan a través de las ideologías históricas para resaltar su pervivencia durante los años del franquismo y que todavía son perceptibles en la España de los años ochenta y principios de los noventa cuando Díaz-Mas publica su novela (M.P. Rodríguez 79-80). La visión de “la patria española limpia, pura, incorrupta, estrictamente heterosexual y monogámica, asentada . . . en términos exclusivamente masculinizantes” (79) tiene su reflejo en el empleo de narradores que usan una escritura “de imborrable huella masculina” (Rey-López 186). El Régimen de Franco perpetúa los valores del siglo XVII al presentar a España como símbolo del Catolicismo más ortodoxo, una nación asentada en los valores de honor, virilidad y limpieza de sangre hereje – o de ideologías ateas – cuando en realidad no es más que un país híbrido racial y culturalmente (Drinkwater and Macklin 326). En contraste con Boullosa, la autora madrileña no ofrece una alternativa para el lector curioso que lee únicamente por entretenimiento. La clara

conexión con la perduración de los valores barrocos y franquistas en la España de 1992 no permite una salida fácil para un país que desea establecer su modernidad frente a la comunidad internacional al tiempo que “retiene lo grueso y deja escapar lo sutil” de su memoria histórica (Díaz-Mas, *El Sueño de Venecia* 12).

Al presentar al final de las novelas el valor que el narrador contemporáneo otorga al cuadro, las autoras muestran cómo la distinción entre literatura, ciencia, filosofía, historia y arte es arbitraria y que solo puede aplicarse de una forma análoga basada en similitudes semánticas (Foucault, “Archaeology” 90). Desde este punto de vista, la similitud entre los siglos XX-XXI y el siglo XVII presentada en estas novelas se encuentra en el deseo común de romper las estructuras anteriores reescribiendo y transformando el significado de un mismo signo empleando los medios científicos más avanzados. En las dos novelas se reserva un narrador que emplea la tercera persona, el plural mayestático y la voz pasiva para comunicar y evaluar el descubrimiento del lienzo. En ambos casos, la obra ha sido donada o encontrada por personas anónimas y se emplea las estructuras impersonales que refuerzan la apariencia de objetividad y veracidad (Henseler 184). El anonimato de los donantes así como el silenciamiento sobre la identidad de aquéllos que realizan las pruebas científicas intensifica la sensación de profesionalidad con la que se ha tratado el cuadro. En *El velázquez de París* “las fotos y los rayos equis” demuestran la autenticidad del cuadro así como su proceso de creación al mostrar que “en el trazo previo de esta misma pintura, en este mismo lienzo, sí está la firma de Velázquez. No hizo dibujos preparativos, fue directo a la tela” (40). Como hemos visto, el valor del cuadro aquí proviene de su autor, muy en consonancia con la cultura de la popularidad que Boullosa presenta como motor de la literatura y el cine actual. En cambio, en *El sueño de Venecia* “las pruebas radiográficas”

y la documentación legal del siglo XVII permiten “identificar no solo al autor, sino la temática del cuadro y la identidad de la retratada” (208, 211). El hecho de que no sabemos nada sobre la vida de la mujer retratada después de haber posado ante el artista queda silenciado gracias a “la acumulación de expresiones con connotaciones de absoluta certeza y seguridad y de ausencia total de duda” (M.P. Rodríguez 82). Irónicamente será necesario otro “afortunado hallazgo” para conocer un futuro reconstruido de forma tan incompleta como su pasado (Díaz-Mas, *El Sueño de Venecia* 221). Este proceso de investigación para cerrar el debate sobre el pasado tiene su reflejo en la retórica del período socialista de España entre 1982 y 1996, especialmente en la celebración del cincuenta aniversario del inicio de la Guerra Civil en 1986 y más tarde de su final en 1989 (Ferrán, *Working Through Memory* 25). En ambas ocasiones, los discursos oficiales son cuidadosamente escritos “as not to produce a strong social demand to revisit the past in any significant manner” (25). Paralelamente, el narrador que cierra la novela no aporta ningún dato significativo que produzca un debate sobre el papel de la corona y la Inquisición en la temática e identidad de la retratada. Se limita a enumerar los hechos sin valorar sus consecuencias: “don Baltasar no solo descendía de conversos, sino de penitenciados por la Inquisición. En efecto, en los archivos de la Inquisición sevillana se conserva el proceso, abierto en 1570, contra la familia San Vicente . . . se mencionan en el proceso otros hijos menores del matrimonio, que por su corta edad no son investigados” (215-16). A pesar de su arsenal de erudición y su tecnología, sus descubrimientos parecen alejarnos cada vez más de la realidad (Spires 147).

Carmen Boullosa y Paloma Díaz-Mas nos enfrentan a una visión crítica sobre la ciencia y el conocimiento de nuestro tiempo. A través de sus obras muestran cómo los

postulados filosóficos de Descartes siguen tan vigentes hoy como en el siglo XVII. Los narradores de las dos novelas ponen en duda no solo la realidad que percibimos por los sentidos sino también aquella que adquirimos por la ciencia y la tecnología (Descartes 160-61). Según el padre de la filosofía occidental, “matters which are very simple and self-evident are only rendered more obscure by logical definition, and should not be counted as item of knowledge which takes effort to acquire” (Descartes 162). *El velázquez de París* y *El sueño de Venecia* muestran la dificultad de llegar al conocimiento porque cuando una época histórica considera algo como simple y evidente otra etapa posterior lo ve como oscuro y confuso, precisamente por no compartir la misma lógica de significación. Al igual que en *Primero Sueño* la noche marca cada uno de estos períodos pero el tiempo no es suficiente y el alma humana debe esperar a un nuevo silencio nocturno para iniciar el ascenso al conocimiento una y otra vez. En este contexto nuestra era no es diferente. Los teóricos del futuro verán nuestra percepción sobre la tecnología con el mismo escepticismo en que nosotros observamos las creencias médicas y científicas del siglo XVII. Nuestro desarrollo ideológico no es más que una intensa lucha interna por alcanzar la hegemonía en la que participan los distintos valores y aproximaciones teóricas que tenemos disponibles en un momento determinado (Bakhtin 685). No obstante, esa hegemonía que expresamos por medio de un discurso persuasivo se muestra siempre esquiva ya que cada contexto revela nuevas formas de significación que impiden cerrar el debate (685). Al presentar la ficcionalidad de las versiones autoritarias o persuasivas, las novelas muestran la problemática de la noción de conocimiento histórico porque éste no es más que una reconstrucción distorsionada que se realiza desde el presente de cada época (K. Glenn, “Reading Postmodernism” 88).

4. El lector / observador: su función y repercusión en la interpretación de la obra

Al teorizar sobre lo que constituye una obra literaria, W. Wimsatt la define como un complejo artefacto metafórico, una composición tan embebida de valores humanos que su interpretación depende de nuestro conocimiento individual sobre la realidad, lo que él llama un universal concreto (45). Según Wimsatt, es precisamente el valor metafórico de su lenguaje lo que distingue a la literatura de la ciencia y desde este punto de vista el silencio juega un papel protagonista como esencia misma de toda metáfora: “For behind a metaphor lies a resemblance between two classes, and hence a more general third class. This class is unnamed and most likely remains unnamed and is apprehended only through the metaphor. It is a new conception for which there is no other expression” (46). A través de sus distintos narradores, las autoras guían al lector en medio de una compleja red de referencias literarias y científicas silenciadas que datan del siglo XVII hasta nuestros días para poner en tela de juicio la percepción del mundo que nos rodea. La narración de ambas novelas se sustenta por medio de un uso explícito al acto de lectura que siempre se ve intrínsecamente relacionado con el proceso de entender lo leído u observado, uniendo así la lectura con la adquisición del conocimiento. En la obra de Boullosa la narradora inicia una exhaustiva investigación que le permita corroborar las palabras del viejo en el café sobre la autenticidad del cuadro. Sus palabras le demuestran que “el vejete asqueroso no había ultrajado al pintor. Al contrario: lo había visto, lo había comprendido, ¿hay mayor homenaje para un artista?” (116). Al leer la noticia del hallazgo en la que los expertos confirman que se trata de una obra de Velázquez basándose en las pruebas científicas y en un libro escrito por el donante anónimo, la narradora se dirige al lector con el que comparte

un mismo conocimiento de la realidad puesto que él también leyó la noticia: “Sí, sí, démoslo por válido aunque todos sepamos que no es el desenlace verdadero, que de todas maneras se sabrá tarde o temprano” (132). En la obra de Díaz-Mas se presenta una serie de narradores que son ávidos lectores. Sus lecturas influyen en la interpretación que realizan del cuadro y su conocimiento de las técnicas de Velázquez determina el valor artístico y económico que le otorgan a la obra. Al igual que Boulosa, Díaz-Mas mantiene la continua atención del lector por medio de numerosas alusiones que lo obligan a leer profesionalmente, es decir, de forma competente y experimentada (K. Glenn, “Reading and Rewriting” 483, 489).

El silencio permanente que rodea la identidad de ese tercer elemento que solo puede ser vislumbrado a través de un juego metafórico es lo que permite que cada lector en un momento determinado de la historia – desde una perspectiva racial, cultural o de género específica – pueda establecer distintos valores de significación a la obra sin que ésta pierda su capacidad de sugestión. Esto se debe a que el paso del tiempo ni añade ni elimina el valor de la experiencia humana ya que el silencio o ignorancia de un período histórico no afecta nuestro entendimiento de la raza humana (Lévi-Strauss 185). Cada obra de arte, sea literaria, musical o pictórica, que se conserva de esos períodos silenciados representa una evidencia de que se ha producido un cambio o una evolución en la forma de pensar (185). Todos los personajes en ambas novelas son lectores de una imagen y un texto. Incluso los narradores, en clara referencia al proceso de escritura cervantina, son lectores voraces que emplean sus lecturas para añadir comentarios, notas, traducciones y presentar guiños literarios al lector. Sin embargo, tanto Boulosa como Díaz-Mas van más allá de un simple juego de complicidad y entretenimiento con su audiencia. La omnipresencia de un receptor

que debe absorber, catalogar y recordar toda la información que recibe a través de los sentidos de la vista y el oído sirve para unir en un solo vínculo la realidad con la ficción (Lodge 9). Esta relación entre la obra de arte y el mundo real sirve para extender su poder como una entidad independiente (Lévi-Strauss 80).

En el silencio de la lectura, las novelas urgen al lector a aplicar en su lectura los mismos mecanismos que emplea en la vida real para comprender el mundo que le rodea: debe observar el texto, escuchar a los personajes y leer activamente entre líneas para descubrir ese juego de semejanzas y referencias que puedan revelar la identidad de esa tercera realidad oculta tras una compleja metáfora literaria. Y todo esto es posible gracias a una serie de silencios elocuentes que están presentes a lo largo y ancho de toda la obra de arte (en este caso tanto los cuadros como las novelas en cuestión). La constante repetición de metáforas intensifica su valor simbólico y aunque las novelas aparecen como símbolos de la realidad, la literatura o la historia nunca llegan a identificarse plenamente con ellas por lo que se multiplican las posibilidades de interpretación (Lévi-Strauss 165). Si entendemos la novela como una metáfora del cuadro y a su vez ambos se asemejan a la realidad, ese tercer elemento bien podría ser el propio pensamiento humano, nuestra forma de adquirir el conocimiento que nos permite interpretar la realidad. Las novelas reflejan que nuestra forma de pensar es un producto de la historia y la cultura (Lodge 91). Esto explica que el cuadro sea interpretado de forma diferente en momentos históricos distintos y por personajes de diferentes clases sociales. Nuestro conocimiento está construido en base a la transmisión, la interpretación y la evaluación de fuentes genéricas e indefinidas que no siempre podemos identificar (Bakhtin 682).

Tradicionalmente esas fuentes se transmiten de forma oral, de ahí la relevancia que tiene en las novelas el hecho de que los narradores que inician las dos obras realicen una primera lectura auditiva. Recordemos que la narradora Boullosa escucha la lectura que el viejo hace del cuadro perdido mientras Pablo, el narrador del primer capítulo de la obra de Díaz-Mas, comienza a reflexionar sobre la vida y el arte a través de las historias de su primer amo, quien le enseñó “las apariencias del mundo” (18). Desde un punto de vista histórico sobre el acto mismo de leer, esta forma de hacerlo oralmente puede parecer anacrónica en unas novelas que arrancan de un acontecimiento del siglo XVII. El debate entre los beneficios de la lectura silenciosa frente a la oral para adquirir mayor conocimiento data de los siglos XV y XVI. Durante este período la lectura en silencio y a solas se impone como un método más eficaz porque “satisface al entendimiento” (Frenk 81). Por este motivo todas las instituciones de enseñanza en Europa adoptan este tipo de lectura silenciosa por permitir una mayor rapidez y, en consecuencia, la posibilidad de leer una mayor cantidad de libros (Littau 15). No obstante, las razones de este cambio en el proceso de lectura no se deben tanto a una cuestión de comodidad sino a la influencia de la tecnología, que permite la reproducción masiva de libros, y a la emergencia del protestantismo como nueva ideología en la que se enfatiza la relación directa y privada entre Dios y el individuo (17). El mismo proceso de lectura está sujeto a unas normas culturales, ideológicas e históricas que también influyen en nuestra interpretación de lo aprendido. La forma en la que aprendemos afecta a la manera en la que entendemos el objeto de estudio.

Hemos visto con anterioridad que esta lectura auditiva en *El velázquez de París* marca la separación entre un lector erudito – el propio vejete, por ejemplo, que leyó e

investigó sobre el cuadro – y un lector ocioso que lee por entretenimiento – como puede ser la propia narradora que deja de leer la traducción de Virgilio que le aburre por estar en francés y se entretiene con el vejete y sus acompañantes. Desde un punto de vista narrativo, esta dicotomía se sustenta por las continuas referencias silenciadas al *Quijote* donde encontramos frecuentes lecturas de este tipo. Sin embargo, si prestamos ahora atención al proceso de lectura, se puede desvelar un nuevo nivel de interpretación. La visión de la narradora Boullosa que cierra la novela se produce precisamente después de “leer en la pantalla que el lienzo había aparecido . . . cuando supe que el velázquez sí existía” (132). Conviene señalar que aun después de escuchar al vejete y de investigar por su cuenta no estaba del todo segura de la existencia real del lienzo. El hecho de descubrir la verdad “al abrir la página web del diario *El País*” parece en un primer momento un dato insignificante (129). Pero si tenemos en cuenta que muchos dramaturgos del siglo XVII, entre ellos Lope, consideraban una pérdida irreparable la lectura silenciosa de obras teatrales que habían sido escritas para ser representadas, encontramos numerosos paralelismos con el debate actual entre la lectura del libro impreso y la lectura electrónica (Frenk 79). Así como la tecnología y la ideología protestante transformaron el método de lectura en el siglo XVII, en este nuevo milenio la tecnología del cine y la computadora transforman nuestra forma de leer y escribir (Littau 7). La sensación de pérdida que produjo el abandono de una lectura auditiva en el Siglo de Oro encuentra su correlación en la queja de lectores del siglo XXI que ven la lectura electrónica como una pérdida del tacto al no poder sentir en sus manos el paso de las páginas. Como sucedió entonces, también ahora se puede observar la responsabilidad de los avances tecnológicos y el cambio de ideología en este nuevo método de lectura. La multiplicación de publicaciones electrónicas

obedece a la relevancia que hoy tiene la información y su divulgación como medio de conocimiento desplazando el arte de contar historias como mecanismo de aprendizaje (W. Benjamin, *Illuminations* 89). A esto se le suma la preocupación por el medio ambiente que ve la impresión de papel como un peligro a los recursos naturales y el problema de espacio que sufren las grandes bibliotecas para almacenar sus fondos en condiciones óptimas de conservación. El mundo editorial explota estos recursos tecnológicos para publicar electrónicamente una creciente cantidad de libros de texto y revistas académicas. En consecuencia, las universidades más prestigiosas de todos los países desplazan su presupuesto a la adquisición de estos avances que permitan a sus estudiantes y profesores acceder a un mayor número de fondos bibliotecarios al poder compartir los textos sin tener que colaborar en los gastos de mantenimiento.

En *El Sueño de Venecia* el erudito que finaliza la narración de la novela muestra cómo la lectura de las radiografías y de los análisis químicos permite datar el cuadro e identificar al autor mientras que la lectura de numerosos documentos legales proporciona información sobre los personajes que figuran en él. Para este experto, el cúmulo de datos informativos es prueba fehaciente de la veracidad de su interpretación. Su uso reiterativo de la forma “nosotros” incluyendo al lector es similar a la que hace la narradora Boullosa; en ambas novelas, se presupone que el lector tiene acceso a la misma documentación en el caso de que desee comprobar los hechos por sí mismo. Para el lector del siglo XXI, la información es conocimiento. Cuantos más datos dispongamos de un acontecimiento más creemos saber sobre él. Cuantas más versiones obtengamos, reconocemos una mayor sensación de objetividad que nos hace creer que alcanzamos la verdad. Irónicamente, Díaz-Mas demuestra que esta reconstrucción veraz del experto no es más efectiva que las

historias contadas por los narradores anteriores. Dicho en palabras de Walter Benjamin: “Information, however, lays claim to prompt verification. The prime requirement is that it appears ‘understandable in itself.’ Often it is no more exact than the intelligence of earlier centuries was . . . This is because no event any longer comes to us without already being shot through with explanation” (*Illuminations* 89).

Carmen Boullosa y Paloma Díaz-Mas muestran la deficiencia de nuestro conocimiento porque al igual que sucede en siglos anteriores está sujeto a las condiciones sociales y culturales que vivimos. Díaz-Mas concluye su novela con esta explicación erudita del cuadro para mostrar al lector la imposibilidad de encontrar una única interpretación aun con “los medios científicos” más avanzados a nuestro alcance (221). Por su parte, Boullosa decide concluir su novela con la visión de una narradora del siglo XXI sobre un hecho ocurrido en el siglo XVII que profetiza el futuro. Se une así el pasado y el futuro, la vida y el sueño: “Repararemos el lienzo, y algún día él volverá a reinar, será la joya favorita de un palacio cristiano” (143). Estas reparaciones serán eliminadas por el vejete y su equipo de expertos por considerarlas precarias:

[E]l lienzo ha sido malamente privado de todas las orillas, y tiene unos cuantos tajos que fueron reparados en el siglo XVIII muy precariamente y que hemos restaurado im-pe-ca-ble-men-te, im-pe-ca-ble-men-te, ¡im-pe-ca-ble-men-te! – repitió tres veces, engolosinado con su triunfo (39).

La reiteración del adverbio y la descripción de la narradora sobre su actitud de superioridad provocan en el lector una sensación de sospecha. Ésta se ve reiterada por los dos profesores de arte que según el artículo del periódico confirmaron la autenticidad del cuadro por lo que al final de la novela cabe preguntarse si las reparaciones del siglo XXI son más eficaces para conocer el original que las del siglo XVIII. Como hemos visto en la novela de Díaz-Mas, contar con mejores métodos tecnológicos y disponer de una mayor cantidad

de información no significa necesariamente que podemos alcanzar la verdad sobre un hecho o un objeto. El mensaje es inseparable del medio en el que lo recibimos por lo que cualquier alteración del medio (sea un texto o una imagen) afecta la interpretación del mensaje (Littau 26).

La función del lector como intérprete y constructor de la historia está altamente documentada por la crítica. Tzvetan Todorov considera la lectura constructiva como propia de los textos de ficción debido a la condición referencial de la literatura (39-40). Según el crítico, el lector efectúa una lectura comprensiva de los textos científicos mientras que el lenguaje referencial de los textos literarios produce una serie de construcciones que varían según la percepción del lector de acuerdo a diferentes parámetros (40). Stanley Fish introduce la noción de comunidades interpretativas para designar a un grupo de personas que comparten estrategias de interpretación similares que son previas al acto de lectura y que, por lo tanto, determinan su valoración del texto (219). La existencia de esta pluralidad de construcciones y de comunidades interpretativas manifiesta que esas estrategias no son naturales ni universales sino que son aprendidas (220). Sin embargo, solo las estrategias son aprendidas y no el acto mismo de interpretar: “the ability to interpret is not acquired; it is constitutive of being human. What is acquired are the ways of interpreting and those same ways can also be forgotten or supplanted, or complicated or dropped from favor” (220). Desde este punto de vista, la interpretación así como el pensamiento forman parte de la esencia del ser humano. Volvemos de nuevo al axioma de Descartes en el siglo XVII: “this piece of knowledge – *I am thinking, therefore I exist* – is the first and most certain of all to occur to anyone who philosophizes in an orderly way” (162, énfasis en el original). Nótese cómo el pensamiento es característica esencial del humano pero la filosofía debe

hacerse en una manera específica, es decir, aprendida para poder obedecer sus normas de una forma ordenada. De este modo, las condiciones sociales, históricas y culturales afectan no solo al acto mismo de lectura sino a nuestra forma de pensar e interpretar tanto los textos como la realidad. Esto se debe a que el ser humano es el único organismo que interpreta y además modifica su propia identidad a través del concepto que tiene de sí mismo (Okserberg Rorty 553).

En *El velázquez de París* se presentan tres lecturas diferentes del cuadro que obedecen a tres concepciones diferentes de la historia. En primer lugar, la lectura del vejete comienza por señalar aquello que se encuentra en el centro del lienzo para luego describir los márgenes y el fondo: “En el centro del lienzo está Felipe III con armadura . . . Al fondo del lienzo está a la derecha el mar . . . A la derecha del rey está una matrona también en armadura, representa a España, es una *figura moral*, una alegoría, la única de Velázquez. Encarna la modestia” (37, énfasis en el original). Su interpretación alegórica de la matrona sugiere que su lectura sigue un orden establecido que confirma su concepción del cuadro como una obra singular: “*La expulsión de los moriscos* es muy especial, es único, ¡único!” (38). Puesto que su finalidad es demostrar que la obra fue realizada por Velázquez y que se trata de un cuadro ejemplar, su descripción de los expulsados y demás personajes se realiza como un “sinnúmero de anécdotas” para demostrar cómo “Velázquez había sido capaz de imprimir en un mundo insensato” la belleza y la armonía (42). La segunda lectura realizada por Isabel, Tomás y Mají se realiza “sin ningún concierto. Su mirada obedecía las órdenes del lienzo, pues caminaba, se movía. En este Velázquez lo más admirable era tal vez el movimiento” (96). La supuesta objetividad de esta lectura se ve en entredicho cuando después de observar la violencia de los soldados sobre los inocentes moriscos notan que

“España y Felipe III daban la espalda a los hechos para ponerse en contacto con su profundo sentido histórico y moral, su sentido y dignidad. España y Felipe III se sobreponían a la primera lectura – en efecto, sobrecogedora: cientos de miles eran arrojados de su tierra –, para exponer la verdad” (96). La condición de marginados de estos tres lectores les lleva a centrarse primero en aquellos con los que se identifican para terminar su lectura con la descripción de las figuras que ocupan el lugar central del lienzo. Finalmente, las generaciones posteriores representadas por el grupo de niños reescriben la historia del lienzo a través de su lectura auditiva sobre Granada y la expulsión. Los niños tienen “un estilo inocente, si así puede decirse, líneas firmes, poco color y sin matices” (142). Si la lectura del trío anterior pretendía ser objetiva por seguir las órdenes del lienzo, la inocencia de la lectura que hacen estos niños no carece de normas culturales y sociales: “se ve al soldado meter la mano a la niña, los grupos abordando galeras, algunas mamás sujetando a los niños que otros soldados intentan arrancarles de sus manos, y España representada como una gorda extraordinaria” (142). Nuestra propia identidad y el concepto que tenemos de nosotros mismos afecta a nuestra forma de interpretar y observar la realidad. De igual forma, nuestra lectura está sujeta al punto de vista que tenemos de los eventos que el texto nos evoca (Todorov 41).

En *El sueño de Venecia* se observa con mayor precisión el cambio histórico de estas comunidades interpretativas de las que hablaba Stanley Fish. En cada capítulo se presenta una lectura y una interpretación diferente del cuadro. La diferencia más significativa con la obra de Boullosa es que Díaz-Mas enfatiza la responsabilidad que las lecturas de los personajes tienen en la construcción de ese lienzo. Para Pablo, el cuadro es un regalo de boda de un amigo que muestra la realidad tal y como es: “yo, de pie tras ella,

en el hábito de más hombre de bien que imaginarse pueda . . . no semeja retrato, sino espejo verdadero y de él no nos diferenciamos sino en el hablar” (50). Los tres años que pasa en casa de doña Gracia los emplea en la lectura de “historias verdaderas, de corónicas y fábulas morales, libros de meditación y otras lecturas tan apacibles como provechosas, así en romance como en latín (que con ella lo fui aprendiendo de solo leer)” (38). Sus lecturas y su despertar sexual lo convierten en un hombre adulto: “alcéme en estatura de varón mientras ella se aniñaba dulcemente sumisa” (45). Finalmente, el caballero de bien que posa en el retrato no lo es únicamente por su ropa fina y su espada sino por su educación en latín y su conversación. No obstante, es el silencio de la escena, la postura en la que se retratan los personajes evitando la posibilidad de conversación entre ellos lo que según Pablo los diferencia de la realidad y los convierte en figuras sociales representadas por su amigo.

La calidad de esos textos latinos provoca la admiración de Lord Aston un siglo más tarde: “no pude por menos que deducir que el desconocido esposo de doña Gracia de Mendoza . . . hubo de ser un auténtico letrado, de una amplia curiosidad intelectual” (87). Su atracción por la belleza de la mujer silenciosa en el cuadro se convierte en enamoramiento y fascinación cuando descubre que los libros le pertenecen a ella y no a su esposo: “la bella que me fascinó muda en un cuadro, estática en una pose de pintor, se me muestra ahora como un espíritu cultivado y sensible, exhibe ante mí – al cabo de los siglos – su mucho saber y la gracia de su escritura menuda y elegante” (89). A través de la lectura en un silencio que envuelve el secreto de su escritura y de un libro anónimo escrito por ella espera poder “averiguar alguna cosa de la vida en esta casa en tiempos de doña Gracia” (89). Si las lecturas cultas en la biblioteca muestran la clase social de sus poseedores, la

lectura de sus escritos transmite luz a los tiempos que vivieron y permiten conocer más íntimamente a las personas que los escribieron. De esta forma la lectura se une en un vínculo íntimo con el tiempo en el que el texto fue escrito. A través de los libros a los que los personajes tienen acceso se desvela una realidad social e ideológica silenciada tras sus intereses de lectura y escritura.

Las continuas alusiones a un “curioso lector” en el tercer capítulo de la novela indican la importancia que el narrador confiere a la función del lector como autoridad suprema para entender la historia: “si el lector recuerda bien” (115), “no nos extenderemos tampoco en los prodigios de la señora” (124), “poco hay que reseñar en los años que siguieron” (129), “perdónenos el lector esta larga digresión” (131), “no puede resumirse en pocas líneas” (133), “te preguntarás, curioso lector, qué ha sido al cado de los años de los protagonistas” (161). Estas continuas llamadas de atención subrayan la importancia que tiene en esta historia la lectura de la carta de suicidio que Álvaro escribe para su esposa. Al verla junto al cadáver de su esposo Isabel la recoge para leerla en soledad y esconde la pistola para ocultar el suicidio voluntario. Aquí la lectura silenciosa y a solas se transforma en un secreto pero mantiene su función como mecanismo de conocimiento: “cuando acabó la lectura se sintió vacía y como seca. Luego soltó una carcajada, una carcajada horrorosa que hizo acudir a las criadas creyendo que su ama se había vuelto loca” (159). La lectura de esa carta le descubre su verdadera identidad, Isabel no es hija del matrimonio que la educó sino del hombre que ahora es su marido y del que está embarazada. De esta forma, la lectura ahora se personaliza para conocer nuestra propia historia, nuestro pasado y nuestra ascendencia.

En el cuarto capítulo se muestra la función que tiene la lectura como reveladora de nuestros sueños y esperanzas ofreciéndonos una vía de escape a una realidad difícil de entender o incluso de aceptar. En este capítulo una niña sueña con compartir las luchas del protagonista del comic *El capitán Trueno* contra la maldad de los Ojos Malos representados en el lienzo oculto bajo una mesa. Aunque no se ofrece información sobre su método de lectura, si lo hace a través de las imágenes del cómic o si ya tiene capacidad para leer el texto por sí misma, la novela intensifica su soledad porque la niña no confía en nadie la atracción que siente por el capitán. Su miedo a esos ojos se identifica con la mirada de la Casta, la kiosquera del barrio: “La Casta era un ser maligno, tan maligno como los Ojos Malos . . . con su mirada inquisitiva era capaz de dejar mudo a quien se hallase en su presencia. Imposible articular palabra, imposible incluso responder con un sí o un no” (184). El trapero produce un temor similar por relacionarlo con las historias que oye del hombre del saco: “el hombre tenía entonces la misma mirada fija y penetrante de los Ojos Malos” (203). El silencio que reina en la Habitación Grande donde acechan estos ojos malignos encuentra su correlación al silencio opresivo de la iglesia en la que “reinaba una paz absoluta, una placidez sembrada de calaveras . . . de Cristos muertos y ensangrentados en sus urnas de cristal” (185). Sus lecturas del cómic son las únicas que pueden salvarla del terror que sintió cuando descubrió por primera vez esos ojos en una tarde de tormenta. Su madre ridiculiza su miedo a la imagen pero “el Capitán Trueno sí que lo había creído, y además desde el primer día” y es él quien valerosamente se enfrenta esos ojos malhechores para protegerla (178). El ejemplo de su valentía la lleva a observar fijamente la mirada de los Ojos Malos, es entonces cuando el temor desaparece y los ojos se transforman en “azules y dulcísimos” (204). Las lecturas enseñan a la niña a enfrentar

sus miedos con valentía de tal forma que “los Ojos Malos no volvieron a aparecersele nunca más en la vida” (205).

Carmen Boullosa y Paloma Díaz-Mas comparten una misma complicidad con el lector a través de lecturas comunes (Spielmann 265; Carrillo 99). Mientras para Boullosa las lecturas nutren su escritura (Spielmann 263-64), para Díaz-Mas la lectura deja “huella en mi propia forma de escribir. Los escritores somos lo que escribimos . . . y somos además lo que hemos leído” (“Construcción” 33-34). Desde su faceta de investigadora, Díaz-Mas demuestra cómo es posible datar el fenómeno de la rehispanización de la lengua y la cultura sefardí a través del catálogo de obras de Rojas Zorrilla y otros autores encontradas en una biblioteca privada. Si lo que leemos nos identifica, también el cómo leemos nos inserta dentro de una comunidad interpretativa determinada en un tiempo y una cultura específica (Fish 221). Esto solo puede ser posible si entendemos el arte como una expresión de la condición humana y su consciente búsqueda de sí mismo (Sontag 4). Tanto las novelas como los cuadros que se describen en ellas mantienen una relación comunicativa con la audiencia basada en un silencio que perdura a lo largo de los siglos. Este silencio se convierte en una experiencia para la audiencia, en una respuesta de su propia presencia que siempre variará según su interpretación porque no existe un tema o un discurso que sea neutral y universal (Sontag 9).

5. Consideraciones finales: *La expulsión de los moriscos* y el *Retrato de doña Gracia* ante el posmodernismo y posfeminismo

A pesar del constante rechazo que Boullosa y Díaz-Mas manifiestan hacia las clasificaciones de la crítica, las huellas de teóricos como Linda Hutcheon, Hayden White, Seymour Menton y Jean-François Lyotard, entre otros, han hecho que sus novelas hayan

sido consideradas como representantes del posmodernismo. La condición del posmodernismo es definida por Lyotard como “incredulity toward metanarratives. This incredulity is undoubtedly a product of progress in the sciences: but that progress in turn presupposes it” (356). El tratamiento y descripción de los cuadros *La expulsión de los moriscos* y el *Retrato de doña Gracia* obedece a las características que Hutcheon destaca de la metaficción histórica de esta época. Ambas obras presentan un pasado abierto e inconcluso (“Historiographic Metafiction” 834); desdibujan las fronteras entre historia y ficción (837); centran su historia en los seres marginados de la sociedad (838); emplean la intertextualidad de diversas fuentes tanto literarias como históricas (840); cuestionan la naturaleza de la identidad y las implicaciones ideológicas de la historia (841); emplean la parodia (842); y finalmente enseñan que aunque el pasado existió, nuestro conocimiento histórico es transmitido de forma selectiva dependiendo del punto de vista del historiador o testigo (846). Críticos como Christine Henseler afirman que Díaz-Mas refleja la conciencia posmoderna en sus obras a pesar de su rechazo al término (181). En su entrevista con Ofelia Ferrán, Díaz-Mas justifica esta resistencia al término porque los personajes marginales que ella emplea en su novela (el pícaro, la prostituta, el indiano, etc.) son “marginados clásicos dentro de una tradición literaria absolutamente clasiquísima” y que la parodia también es un elemento clásico dentro de la literatura del Siglo de Oro (“La escritura” 331-32). Sin embargo, su tratamiento de ellos es diferente: Gracia presenta una complejidad mayor que el personaje de *La lozana andaluza* o *La Celestina*; Pablo habla con una naturalidad inexistente en las novelas picarescas del siglo XVII sobre la Inquisición y la sodomía de su último amo; Lord Aston revela información sobre sí mismo y su atracción por la que descubre ser su propia hija que no encuentra paralelos con la

literatura epistolar del siglo XIX, etc. Además de esto, la novela de Díaz-Mas emplea elementos posmodernistas como son los efectos de la fotografía, el cine, y la cultura popular que ponen en entredicho la concepción de la autora (Henseler 182, 184, 186, 191). Carmen Boullosa muestra un rechazo similar a lo que ella llama “consignas” de lectura (Spielmann 261), pero críticos como Vilaltella y Seydel comienzan sus estudios sobre la autora contextualizando su obra dentro de los discursos del posmodernismo (Vilaltella 98; Seydel, *Narrar historia(s)* 14).

A las características posmodernas citadas por Hutcheon, Seymour Menton añade los conceptos de carnaval y heteroglosia de Bakhtin (24). La heteroglosia se puede observar en la obra de Boullosa de una forma sincrónica al mostrar la diferencia cultural entre Mají e Isabel que llega a producir problemas de comunicación que pronto son resueltos. El carnaval hace su aparición en la representación teatral de ella en la que desempeña papeles de diferentes clases sociales llegando a definirse como “un camaleón” (103). En la obra de Díaz-Mas, la heteroglosia se presenta de una forma diacrónica al mostrar los distintos discursos literarios desde el siglo XVII al siglo XX. Las dos novelas coinciden en mostrar cómo las diferentes ideologías y teorías del pasado cohabitan en el presente para poner en duda nuestra concepción de la realidad (Bakhtin 676). De esta forma, volvemos a una de las características principales del posmodernismo que revisa el pasado para reflexionar sobre el presente (Hernández 450, 454; K. Glenn, “Reading Postmodernism” 79, 85, 90).

La relevancia del lector en la construcción de estas novelas también es signo del posmodernismo. Según Juan José Barrientos, “la renovación de la novela histórica responde al deseo de los lectores de conocer la historia entre telones y a los personajes

históricos en la intimidad” (17). Boullosa y Díaz-Mas presentan a una serie de personajes que aun cuando están sujetos a normas sociales y culturales específicas, nos introducen en esa historia silenciada entre bastidores: Mají desvela la desorganización de los soldados durante el incendio del Alcázar y la destrucción de numerosas obras desconocidas de autores relevantes de la época. Por medio de Isabel conocemos la cultura de los exiliados en Turquía después de la expulsión. Pablo se adentra en los profundos muros de la Inquisición y así descubre sus técnicas de interrogación, mientras Gracia se acerca a la vida de una renombrada prostituta. No obstante, la relación entre autor y lector va más allá de un simple interés común.

Según Hayden White, entre el historiador y su audiencia existen una serie de nociones sobre las formas que el ser humano debe tomar en virtud de su participación en la construcción de su identidad como miembro de una comunidad cultural (86). En este caso, las narraciones históricas funcionan como una metáfora para poder entender los eventos del presente que están sancionados con significados culturales (88). Irremediamente al hablar de metáfora debemos volver a la existencia de un término silenciado que es el eje central de toda metáfora. Desde un punto formal, el silenciamiento y el rechazo del origen literario de la historia como disciplina supone para Hayden White una pérdida irremediable porque reprime su origen literario en aras de la objetividad y suprime así su principal fuente de renovación (99). Esta idea se ve claramente en el estudio erudito que cierra la novela de Díaz-Mas donde el deseo de simular un lenguaje académico y científico cierra las puertas de una revisión histórica por considerar que el pasado ya ha sido reconstruido de forma cabal y veraz. El crítico afirma que ya solo se necesita un nuevo descubrimiento para continuar el futuro de los personajes negando así la existencia de todas las versiones

literarias que el lector ha leído hasta el siglo XX. Historia y literatura están intrínsecamente relacionadas hasta tal punto que forman dos caras de una misma moneda: la realidad.

Desde el punto de vista del posfeminismo, las dos novelas presentan tratamientos innovadores con respecto a la mujer. El personaje de Gracia simboliza la lectora feminista que lee con escepticismo (Felski 35). Sus lecturas son cultas, lee a los clásicos y estudia tratados científicos, pero su lectura sobre la honra difiere a la que realizaría un hombre de su época: “¿no has oído, bobillo, que el miedo guarda la viña? Pues, según eso, quien más viña tenga que guardar será más temeroso” (40). La parábola que emplea para ejemplificar la inutilidad de preocuparse por la honra tiene claras resonancias a la biblia y los tratados morales de la Edad Media. Sin embargo, la conclusión varía: “¿no le sería mejor no haber campo ni viña, y ser un simple vendimiador que recoge de lo ajeno cuando está granado y no se cuida de más?” (41). Su capacidad analítica se transmite a su visión del mundo como un lugar lleno de hipocresía: “yo sé de más de uno que lleva espada, ostenta cruz de hábito y tiene ejecutoria de hidalgo, que lo reconocería por hermano el rey David y por nieto Abraham el patriarca” (41). La moraleja final de su discurso hace referencia al evangelio tergiversando su mensaje: “comamos y bebamos, y vendimiemos la viña de los necios que la guardan, que en no tener viña que guardar está nuestra alegría y en no tener honra que defender se asienta nuestro deleite” (41). Díaz-Mas transforma al personaje quijotesco que ve la realidad a través de sus lecturas en una mujer que emplea sus lecturas cultas y sagradas para justificar su forma de vida a la vez que desenmascara el fariseísmo de aquellos que la juzgan.

El personaje de la narradora Boullosa a su vez desmitifica el carácter transgresor de la mujer como autora que emplea su escritura para luchar contra el mundo masculino

(Felski 64). La propia narradora es consciente que escribir sobre las mujeres marginadas que son víctimas del tráfico sexual de los hombres es el tema que debió haber elegido por su condición y la época actual: “¿Por qué me dejé seducir por la narración de un hombre detestable? . . . ¿Por qué me entregué a la cháchara de un repugnante, por qué le di espacio, tiempo, por qué le entregué mi imaginación, por qué una porción de mi vida? (132). Esta narradora-escritora se niega a presentar a las mujeres como víctimas pasivas de la dominación del hombre pero al mismo tiempo tampoco las muestra como agentes activos de superación (Felski 89). Su historia alternativa de estas dos jóvenes que acompañan al vejete en la que la bonita vende sus memorias, demuestra que aunque sacan provecho económico de su situación no quedan exentas de las normas sociales y culturales que determinan su posición de marginadas por su clase social. De igual forma el personaje de Isabel concluye vendiendo el lienzo para pagarse la entrada en un convento porque, según ella: “quiero ser respetada, no la que limpia pisos. Y que me den cristiana sepultura” (137). De esta forma el convento se convierte en un lugar de prestigio y respeto social y no en un lugar de encierro opresivo para la mujer. Al igual que para Sor Juana, dicho espacio conventual también simboliza una escapatoria al matrimonio donde la mujer de la época carecía de libertad y consideración.

Finalmente, desde el punto de vista del silencio con respecto a la mujer, entendemos que la omnipresencia del retrato en la obra de Díaz-Mas donde la narración es contada desde la perspectiva masculina funciona como metáfora de la ausencia femenina (Rey-López 186). La mujer es observada, deseada, temida e interpretada pero nunca se reproduce el cuadro real. Incluso las palabras de Gracia se presentan a través del recuerdo de Pablo que escribe a “Vuesa Merced” sobre su nueva posición social. El lector se

enfrenta a una serie de lecturas ideológicas sobre el retrato que ponen en evidencia las concepciones históricas y culturales de aquellos que observan el lienzo (Drinkwater and Macklin 320). La imagen de la mujer se elimina de la novela para dejar únicamente las palabras masculinas (Henseler 190). El retrato se convierte en una especie de documento que es valorado por su belleza, su valor monetario o su valor social como prueba de hidalguía (Spires 143-45). En un principio esta ausencia de la mujer puede parecer una recurrencia a los postulados del feminismo de los años sesenta en los que se denuncia la representación de una identidad femenina a través del hombre (Guerra 18). Sin embargo, otra lectura de esta ausencia puede indicar que no es la mujer como persona la que está silenciada sino la obra de arte en sí que como objeto de mercado está sujeto a los gustos personales del lector y los prejuicios sociales y políticos de su momento (Felski 135).

Al eliminarse el original, también se suprime la noción de autenticidad y autoridad (W. Benjamin, "Work of Art" 1235). Puesto que el testimonio histórico se asienta sobre las bases de la autenticidad, cuando ésta se desestabiliza la autoridad del objeto se ve afectada (1236). Esta interpretación de la ausencia de la obra original se ve más claramente en la obra de Boullosa ya que se niega a reproducir en su novela el cuadro del que habla la noticia periodística y que según la propia narradora: "pronto las reproducciones de *La expulsión de los moriscos* circularán hasta el hastío" (130). Su negativa a incluirlo como sí hizo con otras obras pictóricas se debe a que la reproducción mecánica independiza la obra de su contexto de dependencia a las tradiciones rituales (W. Benjamin, "Work of Art" 1237). Tanto Paloma Díaz-Mas como Carmen Boullosa eligen la eliminación de la obra pictórica de sus novelas para mostrar que el arte está inmerso en el mundo y por lo tanto nunca es puro ni libre de los intereses sociales (Felski 163). *La expulsión de los moriscos* y

el *Retrato de doña Gracia* representan una ideología del arte cuyo estilo, forma e imaginación no tienen realidad independiente a los juicios estéticos que reflejan las relaciones de poder en cada momento determinado (164).

CAPÍTULO CUATRO

LA EDAD Y LA INVALIDEZ PASAN REVISTA AL FEMINISMO: ÁNGELES MASTRETTA Y SOLEDAD PUÉRTOLAS EN EL ESTRADO.

Hace poco más de dos siglos Jane Austen decidió iniciar su obra más célebre subrayando la existencia de una verdad universalmente reconocida por la que un hombre soltero y rico se encontraba en necesidad de una esposa. Desde su primera publicación en enero de 1813 hasta hoy, la novela *Orgullo y prejuicio* ha sido objeto de numerosos estudios, reediciones y adaptaciones cinematográficas. La crítica hacia los postulados culturales y literarios de su tiempo, silenciada estratégicamente tras un telón de humor e ironía, hace que los primeros estudios de teoría feminista consideren a esta autora como una de las pioneras en la denuncia del encierro doméstico en que viven las mujeres (Woolf 73, 85). No obstante, Toril Moi destaca cómo la sutileza de su ironía contribuye a que algunas autoras de la llamada segunda ola del feminismo, caracterizada por una conciencia feminista más radical y activista (Thornhan 29), hubieran pasado por alto su mordacidad crítica y prefirieran la escritura de Charlotte Brontë por considerarla más abiertamente desafiante con su sociedad (*Sexual* 62). Quizá la mayor ironía reside en que los estudios más recientes consideran la obra de Jane Austen en general, y a su novela *Orgullo y prejuicio* en particular, como el precedente más reconocido de una nueva literatura posfeminista que augura el final del feminismo como movimiento político y anuncia una vuelta a la vida sentimental y doméstica de la mujer (Harzewski 4, 72-76). Esta muerte del

feminismo es ahora una verdad tan universalmente reconocida por la cultura popular globalizada que Sylvia Walby se siente obligada a iniciar su libro *The Future of Feminism* (2011) con la siguiente advertencia: “Feminism is not dead. This is not a postfeminist era. Feminism is still vibrant, despite declarations that it is over. Feminism is a success, although many gender inequalities remain. Feminism is taking powerful new forms, which make it unrecognizable to some” (1). No solo el feminismo sigue vivo para Walby sino que confirma la existencia de una consolidada sociedad feminista global gracias a la tecnología, los medios de comunicación y las industrias editorial y publicitaria que permiten el intercambio de información, ideas y prácticas feministas en todo el mundo (64).

Dentro de este contexto de revisión, crítica, redefinición y replanteamiento del feminismo aparecen dos novelas publicadas en septiembre de 2012 por Soledad Puértolas (Zaragoza, 1947) y Ángeles Mastretta (Puebla, 1949). En *La emoción de las cosas* Mastretta emplea el significativo género autobiográfico para ahondar en los cambios sociales y políticos que presenciaron sus abuelos, sus padres, ella misma y ahora sus hijos en relación a la educación, la profesión y la familia. Siguiendo el ejemplo de Jane Austen, la narradora Mastretta escribe “para fijar un mundo en otros mundos” y recuperar así el suyo “con las mismas ansias que Austen puso en recuperar” su mundo (211-12). Desde la perspectiva de una mujer que ya ha superado los sesenta años reflexiona sobre las semejanzas y diferencias que han vivido las mujeres desde el siglo XIX hasta la segunda década del siglo XXI. Al igual que Austen y Sor Juana, “que siempre viene a cuento; es cosa de llamarla” (216), Mastretta oculta tras sus palabras una crítica silenciosa a los actuales postulados culturales sobre la mujer. En un primer momento la novela de Soledad

Puértolas titulada *Mi amor en vano* parece totalmente opuesta a la de Mastretta. En ella un joven inválido, anónimo por más de ochenta páginas, narra la dificultad de adaptarse a una nueva forma de vivir tras sufrir un serio accidente de tráfico que lo sitúa en el “amplio, disperso y dolorido grupo de los inválidos, de quienes luchan por incorporarse a la vida” (28). Su condición le permite ser el receptor pasivo de una serie de personajes femeninos de generaciones distintas que le confían sus temores y sus luchas. Sin embargo, a través de los silencios y el carácter sugerente de la narración podemos desentrañar una crítica “involuntaria” a la sociedad española actual. El uso del entrecomillado se debe a que Puértolas, muy al contrario de Mastretta, siempre ha rechazado la lectura feminista de su obra porque considera que los aspectos de política, género y sexo no tienen cabida en la literatura: eso, según la autora, “es un problema que estaría mejor planteado en un departamento de sociología, o de psicología; pero en un departamento de literatura no es un problema relevante” (Carmona et al. 159).

Desde este punto de vista, Ángeles Mastretta y Soledad Puértolas representan dos visiones opuestas no solo en cuanto a la función de la escritura sino también sobre la influencia y trascendencia del feminismo en la sociedad y la literatura. Por un lado, Mastretta ha colaborado activamente con el discurso feminista de la revista *FEM* desde 1980 denunciando los “problemas institucionalizados . . . que han oprimido y subyugado a la mujer mexicana” (Coria-Sánchez 134). Por otro lado, Puértolas comparte con otras autoras españolas de su generación la opinión de que la teoría literaria feminista es un “corsé” de procedencia extranjera que es innecesario en España: “Yo creo que sobra. Yo no sé si la hay. Pero si no la hay, mejor” (Carmona et al. 161). No obstante, a pesar de las diferencias, los narradores de las dos novelas nos adentran en el mundo de aquéllos que no

tienen cabida en una sociedad que sobrevalora la juventud, la salud y el éxito al mismo tiempo que predica un mensaje de tolerancia a las diferencias culturales y de rechazo a cualquier tipo de discriminación.

El propósito de este capítulo es analizar la repercusión del silencio en relación a la mujer cuando éste es utilizado por el personaje que tradicionalmente ejerce el poder mientras el narrador en primera persona pertenece a su vez a un grupo social estigmatizado por su edad o su inmovilidad física. Hasta ahora hemos analizado las representaciones metafóricas del silencio con referencia a la nación, el arte y la literatura desde el punto de vista de los grupos marginados. El problema de este tipo de análisis, según Michalinos Zembylas y Pavlos Michaelides, es que asume que el silencio se opone irremediamente al habla y que por ello contribuye a perpetuar el régimen opresivo que siempre silencia al marginado (195). Esta simplificación discrimina las diferencias culturales de cómo el silencio es entendido según la tradición occidental (que favorece el habla) y la oriental (que privilegia el silencio) (196). Además de esto, bell hooks nos recuerda que en la experiencia afroamericana son precisamente las mujeres quienes dan las órdenes, amenazan y controlan las conversaciones en oposición al frecuente silencio de los hombres (“Talking Back” 124). El dilema, por tanto, no es quién toma la palabra y quién es el que calla, sino quién está escuchando y cómo lo hace, de lo contrario el discurso femenino (y por extensión el del grupo marginado) pasa a ser un soliloquio que únicamente sirve para desahogarse sin tener mayor trascendencia social (124).

Teniendo en cuenta estas diferencias culturales, conviene llamar la atención sobre las connotaciones militares y judiciales que aparecen en el título de este capítulo intrínsecamente relacionadas con el silencio. En primer lugar, la acción de pasar revista se

origina en el ejército donde un cargo de máxima graduación (por lo general un rey, un presidente o un alto rango militar) examina en silencio las filas de soldados con el fin de evaluar la eficacia de la disciplina y el orden. En segundo lugar, la figura del estrado nos remite a la sala de un juzgado donde el juez, persona de máxima autoridad en la sala, escucha en silencio los testimonios de los testigos y evalúa las pruebas presentadas por los abogados y fiscales. En estos dos contextos el poder es ejercido precisamente por aquél que escucha y observa. Veremos a lo largo de este capítulo cómo los narradores emplean el silencio como el origen de su discurso y de su pensamiento crítico en vez de oponerlo al simple uso de la palabra (Caranfa, “Voices of Silence” 98). El lector será en última instancia el que tiene la autoridad para juzgar si su narración es un simple soliloquio personal sin transcendencia en el entorno que habitan o un medio de resistencia contra los postulados culturales, e incluso feministas, que los discriminan.

Antes de situar a Ángeles Mastretta y a Soledad Puértolas en el estrado de este análisis, es necesario determinar el marco teórico con respecto al feminismo y posfeminismo. Me refiero al *feminismo* como un movimiento teórico y político cuyo objetivo primordial es alcanzar una mayor igualdad de género a través de la reforma de normas legislativas y políticas (Coppock et al. 9). Cuando hablo de olas me refiero principalmente a dos períodos históricos específicos de este movimiento: la primera ola abarca desde el siglo XIX hasta el final de la Segunda Guerra Mundial y se caracteriza por la lucha sobre los derechos civiles de la mujer entre los que destaca el derecho al voto (Coppock et al. 11); la segunda ola, desarrollada entre las décadas sesenta y ochenta del siglo XX, establece un debate público sobre el tratamiento de la igualdad al tiempo que demanda reformas sociales, económicas, educativas y legislativas que no discriminen a la

mujer (Coppock et al. 13). De las muchas definiciones disponibles sobre el *posfeminismo*, tomo la de Angela McRobbie, quien trata dicho movimiento como un proceso activo que infravalora los objetivos alcanzados por la segunda ola del feminismo y se conecta de forma inextricable con la mujer joven que considera al feminismo como envejecido y redundante (27-28). Esta apariencia de modernidad y juventud tiene, sin embargo, el precio de su silencio:

Thus, the new female subject is, despite her freedom, called upon to be silent, to withhold critique in order to count as a modern, sophisticated girl. Indeed, this withholding of critique is a condition of her freedom. There is quietude and complicity in the manners of generationally specific notions of cool and, more precisely, an uncritical relation to dominant, commercially produced, sexual representations that actively invoke hostility to assumed feminist positions from the past in order to endorse a new regime of sexual meanings. (34)

Como alternativa a estos dos términos, aparece cada vez con más frecuencia la noción de tercera ola del feminismo en los discursos académicos a partir de 1990, época en que el activismo feminista de la segunda ola es seriamente criticado por su silenciamiento ante las diferencias raciales, de clase y de etnia dentro de sus postulados. Aunque suele describirse como una antítesis del posfeminismo, en realidad se trata de un incipiente movimiento político afiliado a los postulados de la segunda ola al tiempo que acepta la diversidad como algo inherente en la sociedad actual (Genz and Brabon 156). Debido al enfrentamiento crítico entre el posfeminismo y la segunda ola del feminismo, en este trabajo tomo ésta última como representante del feminismo, a no ser que indique lo contrario.

1. Ángeles Mastretta: La memoria de una militante revisa el feminismo

Desde las primeras páginas de *La emoción de las cosas*, la narradora Ángeles Mastretta nos introduce en la vida doméstica de la casa de su madre. A través de las fotos y los objetos que una vez les pertenecieron a sus padres, la narradora indaga en la vida de sus progenitores con cierto sentimiento de culpa por no haber prestado más atención a su madre durante su niñez y juventud: “Según creía yo antes, de mi papá sabía poquísimo y de mi madre casi todo. Pobre de mí, andando a ciegas con la luz en los ojos” (136). Lo que en un primer momento parece la biografía de sus padres, pronto se transforma en una reflexión sobre los cambios sociales que observa en la sociedad desde su estricta educación en un colegio femenino hasta la actitud optimista y despreocupada de una nueva generación de mujeres que asume la lucha feminista como algo del pasado:

En este que es el futuro de aquel pasado en el que anduve, las mujeres han tomado las calles y los cargos, maniobran y se pierden en la madrugada, deciden dónde compran sus zapatos y con quién viven sus destinos. Cuando el presente de hoy era mi futuro, las mujeres como yo estaban haciendo su lucha para ver adónde ir sin tropezarse, ya no digamos con alguien: consigo mismas. (136)

Detrás de esta comparación entre el pasado de lucha y el presente de libertad se oculta una silenciosa crítica a los postulados del posfeminismo que considera ya innecesario el movimiento feminista ahora que la igualdad de género es una realidad (Gamble 45). Mastretta debe recordar que si bien esta igualdad es todavía discutible, no habría sido posible sin la lucha y el activismo político de “las mujeres como yo” que no solo lucharon contra la sociedad, sino que también tuvieron que hacerlo con su interiorización de los postulados patriarcales. El énfasis de la narradora sobre su edad madura, pues vivió como presente la discriminación de la mujer en el trabajo y la educación, reivindica su derecho a no ser ignorada por una era posfeminista que por su

culto a la juventud y su ansiedad ante el envejecimiento pretende erradicar la herencia del activismo feminista considerándolo moribundo y viejo (Tasker and Negra 11).

En su defensa de esta lucha como herencia, Mastretta reconoce que es una continuación de aquella que iniciaron las mujeres del siglo XIX. Si las jóvenes de hoy relegan al olvido y al silencio las luchas de sus madres, también se pierden las enseñanzas de las abuelas y bisabuelas que lucharon por el derecho de la mujer a ser considerada como un ser racional y una ciudadana de su propio país (Sanders 17). Gracias al activismo político de estas pioneras las mujeres adquirieron el derecho a tener propiedad personal y lograron abrir sus horizontes profesionales para no verse relegadas a las únicas opciones del matrimonio y la maternidad (21, 23). En *La emoción de las cosas* Mastretta rinde homenaje a Isak Dinesen (1885-1962) por su “litigio con Dios, la fortuna, el destino, la razón y sobre todo la sinrazón de cuanto mira” que le enseña a cuestionar los valores religiosos, académicos y sociales que discriminan a la mujer sin motivos racionales (111). Con Edith Wharton (1862-1937) descubre “que en la vida uno puede hacer lo que quiera, siempre y cuando no trate de explicarlo” (88). Virginia Woolf (1882-1941) le insta a soñar “con esto de la habitación propia” (92). Jane Austen (1775-1817) le muestra el valor del “irónico deseo de lo ideal” para desafiar el mundo “como ahora se supone que debe hacerse” por medio de unas heroínas que “se volvían dueñas de sus vidas por obra y gracia de su santa voluntad” (208, 209). Por supuesto, no podía faltar las enseñanzas de Sor Juana Inés de la Cruz, cuyos poemas aprende de su abuela, “que era memoriosa y aprendió de joven toda esta poesía” (216). Estos poemas todavía son recitados por los adultos de los años cincuenta del siglo “a propósito de todo” (219). La cadena de silencio e ignorancia de las nuevas generaciones de mujeres no solo afecta al nacimiento del feminismo per se, sino

también a la aportación del llamado proto-feminismo al que pertenecen figuras como Santa Teresa de Jesús (1515-1582) y la ya citada Sor Juana (1651-1695). Al igual que estos ejemplos del mundo hispano, un número significativo de mujeres religiosas se incorporaron al debate sobre su inferioridad mostrando su desacuerdo en la Inglaterra del siglo XVI (Hodgson-Wright 6-8). En sus textos estas mujeres no solo luchan contra la opinión generalizada de su incapacidad intelectual para hablar sino que deben justificar enérgicamente su acto de escribir y, en especial, a hacer pública su obra (10). Ante la dificultad de justificar su derecho a la escritura frente a un público reacio a escucharlas, las religiosas en España y la América española resuelven el conflicto aludiendo su obediencia a un mandato divino (Franco, *Plotting Women* 12-13; Ibsen, *Women's Spiritual Autobiography* 14, 140; Myers 14; Schlau xx, 13; Weber 9). De esta forma descubren el gran valor del silencio como estrategia para contradecir y resistir los ataques a su inferioridad gracias a la facilidad de interpretar este silencio como debilidad y obediencia propias de su sexo (Schlau xvii). Partiendo de las enseñanzas de estas mujeres, la narradora Mastretta y su generación aprenden no solo a observar críticamente su sociedad, sino también a rechazar la obligación de justificarse optando por un silencio que muestra su libertad individual. Asimismo, aprenden a buscar un espacio propio y a desafiar el mundo por medio de una escritura que marca el equilibrio entre el valor y el miedo, entre la soberbia y la humildad, o entre la aceptación y la resistencia. La optimista visión de los jóvenes que hoy creen ya superadas estas enseñanzas relega al silencio a toda una lucha de siglos de existencia.

Conviene señalar que en esta crítica bilateral entre el feminismo y el posfeminismo el silencio ocupa un lugar de relevancia en ambos discursos teóricos. Una vez alcanzados

los derechos civiles de la mujer, la teoría feminista comienza a prestar atención al silencio femenino en la literatura y la sociedad. La escasa presencia de autoras en el canon literario provoca una serie de debates que se extienden principalmente en tres direcciones complementarias: por un lado, se estudian minuciosamente las obras masculinas en las que la mujer aparece como objeto de la narración y como lector más asiduo; por otro lado, se escuchan con mayor interés los silencios en los personajes femeninos de obras escritas por mujeres; y por último, se cuestiona la relevancia del género del autor dentro de los valores que determinan la pertenencia o exclusión al canon literario (Felski 5-19). La conclusión principal de estos debates es que el silencio se ve intrínsecamente relacionado con la ausencia, que pronto se interpreta como discriminación, y con la resistencia, que se convierte en un nuevo lema de la lucha activista. Dentro de este contexto se comienza a observar la ausencia de mujeres en cargos públicos y empresariales de poder y se escucha su silencio ante casos de violación, discriminación laboral y violencia doméstica. De esta manera, volviendo a los postulados de bell hooks, el silencio se convierte en un poderoso acto de habla por el simple hecho de ser escuchado y observado (“Talking Back” 124). Es entonces cuando se puede iniciar una acción política exigiendo cambios sociales, económicos y legislativos que eleven a la mujer a un grado de igualdad laboral y social. Cuando se respeta el valor del silencio como fuente del pensamiento crítico se favorece la acción política (Caranfa, “Voices of Silence” 98). La nueva generación de mujeres posfeministas a la que Mastretta se dirige observa una realidad diferente: ven una sociedad donde el “setenta y nueve por ciento de mujeres entre los veinticinco y los cuarenta y nueve años pertenecen a la población económicamente activa” (136). Sin embargo, lejos de compartir la visión positiva de Mastretta sobre esta estadística, la mujer actual observa la

imposibilidad de mantener el equilibrio entre el éxito profesional y la maternidad, especialmente si ésta se desarrolla sin la presencia de una pareja o si carecen de medios para contratar servicios domésticos (Coppock et al. 4, 150). Además, recibe las críticas de mujeres feministas mayores si decide priorizar su vida sentimental sobre la profesional (7); y se ve obligada a defender su derecho al romanticismo sin necesidad de elegir entre familia y trabajo, o de lo contrario, de verse forzada a convertirse en *superwoman* para mantener, y sobre todo alcanzar, el éxito en las dos áreas (Coppock 7; Harzewski 180-81).

La dificultad de este equilibrio se observa en el silencio que la narradora Mastretta mantiene en relación a su vida amorosa, a su labor como madre o la significativa ausencia de referencias a las condiciones sociales y raciales de las mujeres que trabajan en el servicio doméstico en México. En solo una ocasión Mastretta dirige su atención hacia las mujeres indias para resaltar la perfección de su costura: “En México hay mujeres que cosen como diosas, a las que nadie valora ni trata de modistas. Casi siempre viven en las montañas y allí tejen telas con las que hacen huipiles que luego bordan con puntadas diminutas y perfectas como las que nunca pude hacer yo” (56-57). Aunque su ausencia en el texto pueda ser interpretada como una ejemplificación de la falta de valoración que reciben estas mujeres, no deja de ser significativo que evite toda palabra que denote su raza (jamás aparece la palabra indio o indígena en la obra) y que las reconozca como personas que viven fuera del ámbito urbano de México excluyéndolas de la identidad cultural de la nación. Además, la comparación que realiza entre sus puntadas y las de ellas muestra la aceptación de que las mujeres indias cosen así de forma natural mientras ella no logra igualarlas a pesar de su extensa formación en la escuela. Este silenciamiento racial y de

clase social se hace más relevante cuando más tarde destaca la calidad de inmigrante de las muchachas que trabajan en la casa de Mariú, la antigua novia de su padre:

La muchacha ecuatoriana, linda niña de ojos negros, fluido italiano y facciones finas, se había ido hacía rato. Tiene treinta años y lleva diez en Italia, nueve trabajando con Ludovica y la quiere mucho, con razón. En su lugar llegó una contundente mujer rusa: Tanya. Duerme con Ludovica, porque sus hijos ya no quieren que se quede sola. Debe tener cuarenta y pocos. Dejó dos hijos en su país. (156-57)

Nótese el marcado cambio de concepción con respecto a la edad. La mujer ecuatoriana, más cercana a la cultura mexicana, es descrita como “muchacha” y “niña” mientras la rusa, solo unos años mayor, es considerada una mujer adulta. Asimismo, su descripción en el texto es periférica ya que la atención reside en esta anciana de ochenta y siete años que las trata con cariño; ellas a su vez tienen razones para quererla porque es una mujer entrañable. La narradora silencia toda alusión a una posible discriminación y rechaza la existencia de una experiencia personal marginada en las vidas de estas mujeres que no son criadas: son mujeres “que trabaja[n] en la casa” (154). Incluso la forma en que la anciana se dirige a la mujer rusa usando el imperativo se disfraza con un velo de preocupación por el bienestar de las visitas: “Acompáñalas porque es tarde. Que no tropiecen en la escalera, diles dónde fijarse” (157). Mastretta ignora el tono de autoridad empleado hacia la criada y favorece la actitud afable hacia ella y su hermana. La experiencia personal de estas mujeres pasa al silencio de la ignorancia.

El silenciamiento del feminismo ante estas diferencias sociales y raciales es seriamente criticado por una nueva generación posfeminista que sobrevalora la individualidad y rechaza el sacrificio de la diversidad con el fin de obtener una ficticia identidad colectiva como mujer (Genz and Brabon 39,168). De forma simultánea, las herederas de la segunda ola critican al posfeminismo su silencio ante la explotación

comercial de la sexualidad femenina y su falta de decisión política ante los abusos sufridos por mujeres en todo el mundo (McRobbie 34; Gamble 44). La narradora Mastretta establece un difícil y a veces contradictorio diálogo entre estos dos discursos. Por un lado, defiende los postulados políticos del feminismo como factores todavía necesarios para eliminar la discriminación de la mujer, demostrando de este modo que: “The goals of feminism have not yet been achieved, even though there have been many partial successes. Many goals remain elusive, despite centuries of efforts” (Walby 25). Por otro lado, se silencian en la obra los aspectos más criticados por la cultura popular ocultándolos tras un complejo juego de metáforas y alusiones indirectas al activismo político y a la responsabilidad del hombre en la marginalización de la mujer. Mastretta recupera el feminismo mexicano de Elena Garro, Elena Poniatowska y Rosario Castellanos para recordar a las nuevas generaciones que todavía “aquí en mi patria” hay mujeres que deben concederle a un hombre su derecho de elección personal sobre su vida, su trabajo y su futuro (263). La sociedad patriarcal no está destruida todavía. Aún hoy Elena Poniatowska tiene una gran influencia social en México y a menudo se queja de la dificultad de que una mujer escritora sea considerada un escritor (Hind 147-50).

1.1 El conflicto de lo personal: la política *versus* la privacidad

La concepción del feminismo sobre los aspectos políticos de lo personal fomenta la visión de la mujer como víctima de una sociedad patriarcal en la que ella misma actúa como perpetuadora de su propia marginalización (Gamble 43-47). Los ataques a la responsabilidad de la mujer en su propia opresión (casi siempre caracterizada por una madre opresiva que ejecuta los valores masculinos de dominación) crea una serie de

divisiones internas tanto en su aproximación a la acción política como en su planteamiento de los debates teóricos (Coppock et al. 8). El razonamiento de la opresión de la mujer se simplifica al identificar a un único enemigo que es necesario destruir políticamente: el patriarcado. Hacia él se dirigen las protestas, las quejas y las exigencias de cambios. Éste se define como todo tipo de poder personal, físico e institucional que el hombre ejerce sobre la mujer apoyándose en un proceso de hegemonía transmitida socialmente a través de postulados sociales, culturales y políticos ampliamente generalizados en la identidad de una nación (17-18). Sylvia Walby reconoce que el énfasis de la segunda ola en lo personal ha facilitado que el feminismo adquiriera una connotación de separatismo, extremismo y de odio al hombre (3). Pero aun cuando más tarde, en este mismo apartado crítico, defiende la importancia de una agenda política para fomentar una igualdad de género todavía inconclusa, sí admite que la distinción entre lo doméstico y lo público crea una serie de separaciones internas sobre la visión de la maternidad (78, 155). Aspectos como la familia y la religión crean un silencio incómodo en los estudios actuales debido a la dificultad de aceptarlos dentro de una esfera privada de libertad individual (Becker 404). Esta dificultad se debe al énfasis que se da al carácter voluntario de ambas instituciones ya que se puede aceptar o rechazar según la voluntad del individuo (403).

Al otro lado del debate sobre lo personal, el posfeminismo silencia el valor político de la experiencia personal y privilegia el derecho a la intimidad. En oposición a la representación cultural de la mujer feminista como una profesional rencorosa, vengativa y represiva, el posfeminismo aboga por una heroína vital y juvenil (Tasker and Negra 9). Es ahora una mujer que no se siente en lucha con la sociedad ni con la competitividad masculina. La eliminación de lo personal como arma política silencia las connotaciones de

inflexibilidad y totalitarismo que reciben aquéllas que luchan por destruir un estado patriarcal (Gamble 46). Por otro lado, los ataques al patriarcado asumen que éste no es más que un simple desequilibrio entre los géneros y que una vez alcanzado ese equilibrio es posible adquirir un sistema político justo (Coppock et al. 14). Sin embargo, esta visión posfeminista tan optimista tiene sus peligros. Sarah Gamble señala que tomar la posición privilegiada de esta heroína jovial y profesional como representativa de la mujer actual lleva a la conclusión de que el feminismo per se pertenece al pasado y que aquéllos que todavía luchan por la igualdad son unos fanáticos equivocados que no se dan cuenta de que ya se ha alcanzado (53). A esta llamada de advertencia se unen las voces del feminismo lesbiano, afroamericano y asiático que muestran cómo la experiencia personal es muy diferente entre mujeres de distintas clases sociales, razas, culturas u orientación sexual. Su silenciamiento social no se debe únicamente a su género sino que se intersectan otros factores relevantes. Entre estas voces destaca de manera más desafiante la figura de bell hooks que constantemente cuestiona las suposiciones premeditadas de una clase blanca burguesa sobre lo que constituye una opresión femenina (Gamble 53).

En un primer momento este ámbito doméstico con el que se inicia la obra parece indicar el seguimiento de los principios feministas como lo había hecho en su primera novela, *Arráncame la vida* (1985), en la que su protagonista se ve aprisionada en un matrimonio opresivo. En esta obra Mastretta sigue la vida de Catalina Guzmán de Ascencio desde su adolescencia hasta su viudez y crea unos personajes femeninos que “subvierten, a través de sus conversaciones y acciones, la opresión establecida que no les permite integrarse, como seres productivos a fin de tener una mayor participación, a todas las áreas de la sociedad” (Coria-Sánchez 134). La narración, pues, pasa de lo personal en la

vida de Catalina y sus compañeras a una acción política de denuncia e integración social de la mujer. La propia Mastretta señala en una entrevista la relevancia de la experiencia personal para tomar constancia del mundo que nos rodea: “Yo creo que uno no puede ver la vida, ni la de uno ni la de los demás, sin pensar también en el mundo en el que vive” (Alvarado 275). En esta misma entrevista, Mastretta recuerda: “alguien me preguntaba ¿por qué no escribiste un libro que contara tu historia o la historia de las mujeres de los sesenta? Yo dije: Porque yo creo que una buena parte del México que somos se fundó entonces . . . en los treinta y cuarenta” (276). A partir de la experiencia personal conocemos el mundo y nos insertamos en él como parte de la historia de una nación.

En *La emoción de las cosas* nos encontramos con una narradora escritora en lucha constante con su propio texto. Son frecuentes las preguntas personales sobre los objetivos que desea conseguir a través de su escritura. En uno de esos momentos en los que reflexiona sobre el estilo personal de Jane Austen, la narradora admite la necesidad de callar cierta información en su obra para defender su privacidad: “Hay cosas de uno que no contará nunca. Solo las quiere consigo . . . Yo de cómo escribir, de los trucos y los equívocos, del sentimiento, no sé hablar bien ni lo pretendo. Es la parte más secreta de una vida privada” (212). Aunque Mastretta no aporta una justificación de su escritura como lo harían las mujeres religiosas del pasado colonial, la narradora reconoce que el texto es público y por lo tanto el autor tiene autoridad para determinar qué aspectos personales desea contar y cuáles desea silenciar. No obstante, el desafío de estas palabras se ve en cierto modo empañado por la significación de su silencio. Como veremos más adelante, Mastretta no siente el mismo reparo en denunciar la posición de subordinación de su madre o de su abuela a través de fotos, defendiendo así el lema del feminismo de que lo personal

es político. Sin embargo, silencia todos aquellos aspectos que la marquen a ella como esposa y madre. Su relación con su esposo, el famoso escritor Héctor Aguilar Camín, es mencionada de forma muy secundaria en la novela y su hija, que aparece con mucha más frecuencia que su hijo, siempre se presenta como joven adulta, nunca como niña o bebé. Este silencio puede dar lugar a dos interpretaciones significativas: por un lado, corrobora la existencia de un verdadero cambio social donde el matrimonio y la maternidad carecen de su valor determinante en la definición de la mujer con la función de coaccionar su libertad (Coria-Sánchez 136); por otro lado, sirve como un mecanismo de autodefensa para ocultar su condición de mujer oprimida por los postulados vigentes. Esta última interpretación se ve apoyada por un incidente que recuerda sobre la fascinación de una muchacha ante la compra de una vieja casa: “¡Míralos! Héctor, la están viendo. A lo mejor la compran – dije como si al pobre de mi cónyuge tuviera que encantarle la escena tanto como a mí –. Mira al muchacho. A él no le gusta; fíjate cómo ve al suelo . . . Mírala a ella. Le fascina, ella la quiere” (241). La reiteración continua a su esposo para que observe a la pareja podría pasar desapercibida si no fuera por la conclusión a la que llega: “sentí los ojos como si me acabara de echar gotas . . . *Así era yo*, pensé. Y a esa edad nunca tuve casa propia” (241, énfasis en el original). Su sentimiento de envidia por la libertad económica y emotiva de la muchacha, pues puede mostrar su entusiasmo abiertamente ante un reticente marido, hace que la narración se refugie en su interioridad. El uso de la cursiva en el texto llama la atención del lector y no la de su marido al que nunca le confía estos sentimientos.

Otro aspecto personal que se silencia en la novela es cualquier dato de sus amores y sueños personales de muchacha. El amor no tiene cabida en la obra. Sus padres jamás se besaron delante de sus hijos por lo que no puede dejar de preguntarse: “¿qué tanto se

quisieron?” (12). El noviazgo de su padre con una joven italiana durante la Segunda Guerra Mundial queda sepultado en el silencio “del que nunca hablaba” (13). Incluso cuando más tarde la narradora conoce a la anciana que fuera la novia de su padre, respeta su silencio sobre aquella relación para no hacerla sufrir: “¿Qué nos importa lo que les pasó en la guerra si aquella mujer de oro no quería recordarlo? Si la memoria de esos años no guarda más dolor que el de ya no ser joven” (160-61). En un artículo sobre el amor y el silencio, Mastretta asegura:

Esto del amor solo lo entienden los poetas y los cancioneros y eso a veces, porque el amor doméstico –que lo hay– transcurre por caminos tan extravagantes que no han podido ser descritos con tino . . . Es el tema de muchas novelas, que quienes viven del amor en silencio tembloroso quisieran convertirlo en eso, en un asunto de todos conocido. (“El silencio más fino” 148)

Si lo personal es político para el feminismo, para Mastretta también el silencio de lo personal se convierte en un arma política. Al callar su vida amorosa y la de aquellos que la rodean, rechaza el presupuesto de que toda novela o memoria femenina debe girar en torno al amor. No solo se silencia el amor sentimental sino también el amor filial y maternal. Su relación con su hija es vista siempre desde la madurez, de mujer a mujer. Es más, la historia de su propio matrimonio, tras treinta años de convivencia, es contada como una anécdota sobre el humor de su hija ya adulta.

Las raras ocasiones en que Héctor aparece en la narración es identificado únicamente por su nombre y tratado como un amigo o simplemente como su acompañante. Otras veces se refiere a él como su cónyuge o el padre de sus hijos como si se tratase de tres identidades diferentes en vez de aludir a una sola persona. La celebración de su boda carece de todo romanticismo al tratarse de una broma de su hija al pedirles que les quiten a ella y a su hermano la “condición de bastardos en que hemos estado todos estos años”

(193). A pesar del tono de desenfado y risa en que se produce esta petición durante unas fiestas navideñas, ésta no logra silenciar su sensación de culpa por no haber comprendido a su madre en su momento y “lo difícil que le fue entender mi decisión” (192). Tampoco puede callar su tristeza de que “lo único malo” de aquella improvisada y sencilla ceremonia “es que no fueron mis hermanos ni mi madre” (193). Una vez que el matrimonio pierde su valor político de resistencia a una imposición social, es acogido con naturalidad por las generaciones más jóvenes (Harzewski 180). Esto crea que la narradora se cuestione su relación con propia su madre al compararla con la que ella tiene con su hija:

Cuando decidimos vivir juntos al final de los febriles setenta, con el futuro como un deber de libertad y en la cabeza la fiera patria del desafuero, ni se nos ocurrió casarnos. La pobre de mi madre adelgazó cuatro kilos en dos noches cuando quedó al tanto de que yo había decidido irme a dormir en la misma cama con un muchacho . . . que por encima de cualquier cualidad llevaba tres años divorciado y tenía una hija, preciosa. (192)

La sensación de pérdida de algo importante se intensifica en los vocablos “deber de libertad” y “desafuero” con los que la narradora pretende justificar su indiferencia al sufrimiento de su madre. Sin embargo, la narración silencia una inquietante sospecha de que su lucha desahogada por la libertad, esa “vertiginosa actividad” en la que ella vivió de joven creyendo que era “más bien lógica” (104), le haya costado el silencio que se interpone en la relación con su madre tras su muerte: “La caja de mi madre no dice una palabra, pero me hace llorar como si estuviera perdida en un desierto. Como si, además de sufrirla, esta soledad fuera mi culpa” (16). La relación entre madre e hija ha sido problemática en los discursos feministas de los sesenta y setenta. El rechazo a la maternidad como característica inherente en la mujer se intensifica al presentar la imagen de una madre con un “poder casi total sobre los hijos” (Lamas 176). En su primera novela

Mastretta presenta la maternidad como una violencia hacia el cuerpo femenino: “Hubieras visto cómo lloré y odié mi panza de seis meses” (*Arráncame la vida* 129). Ahora, la narradora Mastretta se asegura de eliminar esta imagen tiránica de su propia madre y de silenciar su embarazo pero la ausencia de una relación de camaradería con su madre, en claro contraste con la que ella mantiene ahora con su propia hija, hace sospechar un cambio de actitud sobre el sacrificio de su lucha. Conviene destacar que este cambio no necesariamente se debe a un alejamiento teórico de los postulados del feminismo. Veremos más tarde el valor de su silencio desde el punto de vista de las expectativas comerciales sobre la literatura escrita por una mujer. El hecho de que Mastretta hable desde la voz de la experiencia, esa “sonora fantasía de tantos, este silencio tibio” que “con frecuencia se rechaza” (112), abre la posibilidad a un nuevo elemento crítico. El silencio de la vejez es uno de los pocos aspectos que comparten tanto el feminismo como el posfeminismo con los que la narradora dialoga.

Mientras el feminismo por el que ha luchado en su juventud silencia la marginación de los viejos y los inválidos (Coppock et al. 21), el posfeminismo intensifica el culto a la juventud y mantiene una constante lucha contra los signos de envejecimiento transformando la vejez en una enfermedad que es posible curar quirúrgicamente (Wearing 287). Esto lo vemos en el rechazo de la narradora de operarse el juanete de su pie izquierdo aunque la haga sentirse como “un vejestorio” y reciba la desaprobación de sus amigas (236). Desde esta perspectiva, lo personal del cuerpo femenino envejecido sí se convierte aquí en un aspecto político de denuncia contra el silenciamiento de la vejez. Su juanete se transforma ahora en un arma silenciosa que señala su marginalidad por resistirse al dogma autoritario de la juventud a la vez que sus palabras expresan una aceptación de la visión

negativa de la vejez (Ludmer 51-53). Esta dualidad entre la aceptación y la resistencia aparece intrínsecamente en la experiencia personal de cualquier grupo oprimido en la sociedad (Dalton and Fatzinger 36). Su negación a extirparse el juanete rechaza la presión de una sociedad que considera el ocultamiento de los rasgos de la edad como una necesidad psicológica y social (Wearing 292). Su ironía se intensifica al asegurar que si su edad no le impide todavía tener licencia de conducir, su juanete tampoco le obliga a sentirse denigrada físicamente (Moglen 324).

Otro aspecto personal que se transforma en político en la obra es el análisis de las fotografías de sus padres y de su propia niñez. En las primeras páginas de la novela Mastretta describe varias fotografías que representan momentos significativos en la historia familiar. Siguiendo el planteamiento crítico de Sarah Projansky al contextualizar la diferencia de género en las portadas de *Time* y *Newsweek* en contexto con el tema tratado, podemos observar una serie de denuncias sobre la permanencia de desigualdades en las vidas de sus abuelos, sus padres y su propia niñez. La primera fotografía presentada por la narradora es la boda de sus padres donde su madre está sonriendo, “divina como una diosa: así, con su cara de niña” (12). La representación de la mujer como un ser vulnerable y necesitado de la protección del hombre es ya antigua en la historia del arte pero aún no ha sido del todo evaluada por el posfeminismo como algo negativo para la identidad femenina (Projansky 51). Los estudios posfeministas sobre este tipo de representación fluctúan entre un discurso liberador y represivo ya que a veces resiste los postulados de pasividad e inocencia y otras los acepta para defender la vulnerabilidad de la mujer ante el crimen (68). Independientemente de que el posfeminismo haya llegado a una resolución clara sobre este tipo de representación femenina, lo cierto es que ese peligroso equilibrio es muestra ya de

la existencia de una opresión (Ludmer 51; Dalton and Fatzinger 36). La novedad de la imagen reside en realidad en la descripción de su padre, quien “está como de vuelta, como si de verdad fuera posible no contarle nada de lo que hubo detrás . . . También él sonrío, como si pudieran olvidarse el desaliento y las pérdidas” (12). La falta de contacto visual entre los padres y la de ambos hacia la cámara silencia su responsabilidad ante la situación en la que posan al mismo tiempo que facilita la pasividad del espectador que no se ve obligado a expresar ningún tipo de juicio (Projansky 53). Ni el padre es culpable por verse obligado a silenciar un pasado, manteniendo a su esposa en la ignorancia por el bien de la relación, ni su madre es responsable de su imagen de niña feliz e inocente. Así lo dictaban las normas sociales y así lo disponían las reglas de la fotografía: “entonces las fotos de ocasión se hacían como ahora se hacen las de la publicidad más cara: en un estudio especial, iluminado para el caso, contra un fondo de paredes oscuras y bajo un inmóvil silencio de capilla” (47). Las conexiones con la publicidad, cuya única finalidad es la venta de algo, y con el silencio religioso intensifican la artificialidad de la alegría de los novios y su obediencia a unos patrones de comportamiento que pretenden regir incluso la intimidad de sus sentimientos.

La imagen en la que la narradora Mastretta está en brazos de su padre cuando es todavía un bebé convierte a esta fotografía en algo muy especial en su memoria. De todas las disponibles a lo largo de su vida, esta imagen es la que “abre la pantalla del artificio en que escribo” (22). Si observamos con atención, descubrimos que no es la imagen central del padre que la sostiene lo que cautiva su interés sino la presencia de su madre fuera de la foto: “a ella es a quien miro, a quien señala el dedo del hombre con quien duerme. Su esposo desde hacía veintiséis lunas. La estampa debió tomarla mi abuelo, que por esos

años entró en la fiebre de la fotografía” (22). Nótese cómo el hombre es quien maneja las reglas de la ciencia fotográfica y ocupa su lugar central en la imagen mientras la mujer permanece señalada en la distancia. A diferencia de lo que se ve, la narración centra la atención en esa presencia femenina ausente del retrato. Lo importante para la narradora no es lo visible sino la realidad que no se cuenta, la que se silencia tras los márgenes de la imagen. Por este motivo, describe más tarde con minuciosos detalles la fotografía con la que abre la portada de la novela publicada por la editorial Planeta en la que aparece ella y su hermana Verónica cuando eran niñas. Al igual que la anterior, su descripción abre el capítulo en el que aparece en vez de incluirse en medio. Lo primero que se destaca es la fascinación de su madre por esta foto donde las dos niñas aparecen vestidas de blanco, con lazos rosas y cargando cestas adornadas. De nuevo, los parámetros sociales y fotográficos dictan la representación de la niñez como bella e inocente. Sin embargo, la resistencia de estas niñas se debe a su falta de cooperación ante la insistencia del fotógrafo que “nos llamaba a sonreír sin que le diéramos a cambio más que una mirada digna de la posteridad” (44). Las palabras silencian esa mirada que solo podemos ver si cerramos el libro y estudiamos la portada. En la imagen, que pertenece a la biblioteca personal de la autora, nos enfrentamos a dos niñas que nos miran directamente con una expresión seria que contradice la visión angelical y juguetona que pretenden dar sus vestidos: “that gaze seems to challenge the viewer to take her predicament seriously rather than suggesting any kind of agency of her own to address the problem at hand” (Projansky 51). El problema que se silencia en la imagen se denuncia en el texto: unos minutos antes de posar para la foto, Verónica se lastima una rodilla y debajo de su angelical vestido se oculta una venda ensangrentada que mancha la parte del vestido que no se ve en la foto. La narradora

concluye este capítulo declarando su admiración por la valentía y terquedad de su hermana en fuerte contraste con la imagen angelical que el fotógrafo le otorgó: “Doy fe de que aún mira como entonces, de que es valiente y terca como entonces. Doy fe de que aún necesito recargarme en su espalda para mirar al mundo que nos mira. Y seguir andando” (48). Por medio del silencio en la imagen y de aquél oculto en las palabras, la autora asegura que la lucha por erradicar los postulados que aún miran a la mujer como un ser ajeno a la distancia no han desaparecido en la sociedad actual. La reiteración de las palabras “aún” y “como entonces” marcan la permanencia en la necesidad de mirar al mundo cara a cara con el mismo desafío. Lo personal todavía tiene valor político ya que no solo denuncia la existencia de un mundo que nos observa, sino que a través de nuestra experiencia personal también juzgamos la realidad (Moi, *What is a Woman?* 122).

1.2 La escritura femenina: ¿mito o realidad?

A menudo las mujeres escritoras se encuentran con la necesidad de justificar en sus entrevistas el motivo por el que han elegido ciertos temas y ciertos narradores. Las discusiones actuales sobre la igualdad y la diferencia de la mujer frente al hombre crean una especie de trampa teórica que obliga a las escritoras a definirse constantemente como escritores y no como mujeres que escriben (Moi, *What is a Woman?* 205-207).

Ángeles Mastretta no es una excepción. Como señala en una entrevista con Gabriela de Beer: “Often I am asked ‘Why do I write about women?’ And I reply with another question, ‘Do you ask a man why he writes about men? Why do you offend me with that question?’ I write about women because I am a woman, but I also create male characters”

(15). Desde un punto de vista teórico, los debates sobre la existencia de una escritura propiamente femenina parecen caducos ya que la identidad viene determinada por un conjunto valores sociales, raciales, ideológicos, entre muchos otros (Moi, *What is a Woman?* 122). No obstante, juicios de valor sobre la obra de una autora como el de Eva Núñez-Méndez hacen cuestionar la relevancia del sexo de la autora para juzgar su obra: “Desde el principio cuando uno se acerca a las obras de Mastretta ya puede sentir el perfume de la feminidad que se respira en sus historias” (115). El deseo de Mastretta de ser considerada un escritor, como la propia Elena Poniatowska o Carmen Boullosa (Hind 9, 149), y no necesariamente una mujer escritora que se limite a perfumar sus obras hace que reflexione sobre las ventajas de emplear un pseudónimo masculino como lo hicieron las mujeres del siglo XIX: “Although I would not have the nerve to do what Karen Blixen did and sign with a man’s name, sometimes I think she was right” (Beer 17). Desde esta perspectiva, el énfasis que Mastretta otorga en la novela a la literatura del este siglo que ve nacer el feminismo activista abre una línea de interpretación crítica. Las similitudes entre estas mujeres que tuvieron que luchar por encontrar su lugar en una sociedad enfrentada a grandes cambios con las experiencias de las escritoras actuales son sorprendentemente numerosas. Es cierto que hoy existe más libertad para acceder a los recursos que las mujeres del pasado tenían prohibidos pero Mastretta añora la posibilidad de burlar esos impedimentos bajo un simple cambio de nombre. Los medios de comunicación e información del siglo XXI hacen extremadamente difícil mantener el anonimato y las editoriales fomentan las presentaciones de los autores para subir las ventas del libro. Irónicamente, el pseudónimo masculino que fue símbolo de discriminación por silenciar el nombre de mujer se transforma para Mastretta en un signo de valentía frente a un público

que por ser ella mujer espera identificarse con sus temas sentimentales y se siente defraudado si no habla de ellos en sus obras (Solanes 132). Aunque Mastretta no oculta su nombre, sí oculta su intimidad en una novela que nace como un cruce con la vida que une a personas reales y a personajes narrativos. La narradora reconoce: “lo que pienso, lo que imagino y lo que siento se firma con mi nombre y mi desvergüenza. Admiro como a pocos a quienes saben hacer editoriales” anónimas porque saben “hacer una opinión en nombre de otros” (109, 108). El anonimato que antes significaba pérdida de una identidad significa ahora autoridad para hablar por otros. Ahí reside su admiración por el uso de un pseudónimo que le permita ser escuchada sin atraer la atención hacia su propio sexo.

En la sección titulada “Así escribo” la narradora describe su método de escritura y se dirige al lector: “Cómo escribo, quieren que les diga. Qué más da cómo escribo, si lo que estoy haciendo es no escribir. Urgida de contar y callándome; caminando en la red como una araña que no sabe tejer . . . Tengo una historia, solo una historia cerrándoles el paso a las demás, y así la escribo, no escribiéndola” (92). Este uso del silencio coincide con el que utilizan las escritoras del siglo XIX y muy especialmente su autora predilecta: Edith Wharton. Para Mastretta, el descubrimiento de su obra en 1986 marca un antes y un después en la forma de construir sus personajes (“Edith Wharton” 83). Mastretta valora particularmente su decisión de silenciar en su autobiografía su pasión por Fullerton aun cuando habla profusamente de ella en sus cartas personales, su diario y especialmente en sus novelas (84). La cultura occidental tiende a forzar a la mujer a hablar sobre sus sentimientos para demostrar que no ha perdido su identidad porque si no habla se la considera responsable de su propia marginalización (Alsop 101-02). Este planteamiento binario deja muy pocas opciones a la mujer pues solo puede condenarse a sí misma o

rebelarse afrontando las consecuencias: su silencio solo puede ser subversivo de resistencia o bien de sumisión que anula su identidad por obedecer. En cualquier caso se interpreta que el silencio es impuesto por las normas de un grupo social opresor y que por lo tanto debe ser aprendido por el grupo dominado (Bailey 136-37). Wharton emplea el silencio como una estrategia que simboliza la libertad absoluta de escoger sin que por ello la mujer sea culpable si calla ni forzada si habla (Alsop 87; Dalton and Fatzinger 36).

Curiosamente, cuando hablan de Wharton tanto Mastretta como Elizabeth Alsop citan de *La casa de los mirtos* (1905), donde la protagonista se niega a explicar las circunstancias de su caída moral frente a otra mujer y no un hombre (Alsop 90). En la época en la que Wharton escribe su obra los manuales de comportamiento para las mujeres las clasifican en dos tipos dependiendo de su relación con el silencio: la mujer femenina es amable, tranquila, y especialmente, callada, frente a la mujer habladora que simbolizaba todo lo opuesto (Johnson 221). Las categorías son tan marcadas y están tan generalizadas en la sociedad que para una mujer es imposible pertenecer a los dos grupos. Desde este punto de vista, la ambivalencia entre el silencio y el discurso en la obra de Wharton adquiere un valor de denuncia social: a través de su manejo en las artes de la conversación la mujer puede balancearse entre el silencio femenino de obediencia y el discurso de influencia femenina en las charlas de sociedad (237). Aun cuando las condiciones sociales son diferentes en el siglo XXI, Mastretta recupera esta idea de la conversación como un arte en el que existen una serie de normas establecidas que exigen práctica para lograr nuestros objetivos (Maitra 194). En ese arte de conversar destacan las mujeres: “Saber conversar es un don y también puede ser un arte. En el intento de practicarlo me dejo caer muchas veces, y entro en el tiempo de las palabras que se tejen” (118). En la novela el silencio

funciona como el hilo conductor de esas palabras entretejidas que aunque no logren enmendar el mundo, al menos logran iluminarlo “con la oscuridad” de lo silenciado (172).

Una de las características más difundidas con respecto a la escritura femenina (o, en su caso, el término actual más políticamente correcto de “literatura escrita por mujeres”) es el rechazo a una estructura lineal y coherente, considerada masculina, y el predominio de una escritura fragmentada y más personal (LeBihan¹³⁴; Moi, *Sexual* 111; Felski 105; Hind 10-12). En la obra de Mastretta son frecuentes sus altos en sus memorias para llamar la atención al lector y decirle que no sabe a ciencia cierta qué tipo de libro está escribiendo (49, 260, 267). Admite que “ando a tientas por un libro. Y por ninguno. El que más cerca tengo es el que pretende ser una memoria de mis padres” sin embargo no es más que “la emoción de las cosas del pasado” (145). En un momento puede parecer que sigue la estructura defendida por Hélène Cixous cuando afirma que la escritura femenina “no puede sino proseguir, sin jamás inscribir ni discernir límites, atreviéndose a esas vertiginosas travesías de otros” (49). La comparación de su libro con el que escribe su hermano sobre la vida de sus padres parece confirmar esta idea: “Es un libro que conmueve y me asombra. Sergio lo organizó en tres meses o menos” (145). Pero después de leerlo con atención y de ver las fotografías, cartas y artículos escritos por su padre incluidos en el libro por su hermano, la narradora no puede dejar de pensar en su madre y concluye: “Yo no he escrito un libro, Sergio sí. Los muertos eligen sus milagros” (149). Al igual que hace con las fotografías, la autora se centra más en lo que queda silenciado en los márgenes. Sergio usa las cartas y escritos de su padre donde su madre es solo la receptora pasiva pero nunca la emisora. Mastretta, en cambio, divaga por su memoria buscando la figura de su madre por la que llora al no haberla conocido mejor: una mujer que rechazó al cura que venía a darle

la extremaunción porque su religión era “una conversación de tú a tú con la omnipotencia divina en la que no dejó de creer” (147). Su madre muerta hizo el milagro de darse a conocer desde el silencio de su tumba. Su presencia cubre toda la narración de una novela que no es novela, de un libro que no es libro, de una escritura que se escribe callando.

Siguiendo el principio de Toril Moi sobre la relevancia del contexto en el que se produce el silencio, la sección “Así escribo” comienza con una divagación sobre el instrumento con el que la autora escribe: primero un lápiz, luego la pluma, después la máquina de escribir que le regaló su padre, luego el ordenador e incluso el iPad (89-90). La relación de todos estos instrumentos puede muy bien ser una muestra del paso del tiempo, una manera de mostrar que los cambios tecnológicos han afectado el modo de escribir pero no su función. No obstante, la relación entre la mujer y la tecnología siempre ha sido problemática ya que son los hombres los que la controlan y la mujer suele estar excluida de su diseño y creación (Tsaliki 80). Incluso el caso de las computadoras, que se consideran neutrales desde el punto de vista del género del usuario, los juegos y la cibernética son predominantemente masculinos (82-83). En los juegos y programas interactivos, donde es fácil ocultar la identidad bajo un pseudónimo cibernético, los personajes con nombres femeninos suelen ser metafóricamente violados por aquellos masculinos hasta llegar a crearse el término “cyberrape” en los estudios teóricos (90). La narradora Mastretta señala que ha necesitado ser educada en el manejo de cada uno de los instrumentos que ha utilizado a lo largo del tiempo: “nos enseñaban a escribir” en la máquina y el uso del ordenador “era complicadísimo” (89-90). Sus máquinas de escribir más queridas fueron las que una vez usara su padre y Héctor, quienes se las cedieron cuando las reemplazaron por otras más modernas (89, 91). De esta manera, es evidente que también la forma en la

que se produce la escritura está sujeta a unos estereotipos sexuales en los que el hombre se presenta como conocedor de los medios tecnológicos y la mujer aparece como inepta e ignorante de esos avances técnicos (Tsaliki 80). En su estudio sobre el género y la tecnología, Tina Escaja desmiente la concepción popular de que “el ordenador es igualitario” cuando examina la ausencia de mujeres en las empresas de Internet y la presencia de pornografía accesibles en internet (148). Esta concepción comercial de la sexualidad de la mujer se observa en los cambios producidos en las versiones de programas informáticos: en “Microsoft Word (2007) se ha eliminado la vinculación entre la palabra ‘ansiosa’ y el componente sexual, que entonces solo se atribuía a la acepción en femenino” (150). Esto marca que en realidad la “tecnología está dominada por los hombres y por una tradición misógina acostumbrada a reducir a la mujer a un objeto sexual” por lo que “a las cibernáuticas les queda mucho por navegar” para alcanzar la igualdad en las autopistas de la información (150).

La importancia del instrumento de escritura aparece registrada en la novela de Mastretta cuando menciona “los trazos bien dibujados de una letra femenina y antigua” con los que la novia italiana de su padre le escribe una carta de presentación (152). La identidad entre escritura y cuerpo se realiza cuando la conoce en persona: “la mujer que abrió la puerta . . . resultó idéntica a su letra, sus palabras y nuestra imaginación” (154). Poco antes la narradora había admitido su incapacidad de “poner una letra pegada a la otra” a pesar de haber sacado sobresaliente en caligrafía durante sus años escolares (91). La sorpresa de recibir una carta a mano en una era donde impera la impersonalidad visual de lo impreso a máquina resalta la importancia del pasado. La elección del medio de

escritura informa al destinatario sobre la edad del remitente. Sin embargo, los motivos por los que se identifica esta escritura como femenina parecen más inciertos.

El texto no aporta ninguna información que justifique la conexión pero cuando en una entrevista se le preguntó si al rechazar la existencia de una escritura femenina se alejaba de las ideas de Castellanos, Poniatowska y Garro, Ángeles Mastretta manifestó su apego a estas autoras y ofreció una nueva terminología: “sería mejor hablar de literatura legible y entrañable y la no legible” (Solanes 134). Desde este punto de vista, la letra de la carta recibida pertenece a este grupo de literatura que pretende ser “entrañable” pero la total ausencia en la novela de referencias a estas autoras mexicanas llama poderosamente la atención, sobre todo cuando sí se menciona a Octavio Paz y a otros autores masculinos de la misma generación. Una posible explicación de este silenciamiento radica en el deseo de evitar las connotaciones políticas y activistas que rodean a estas escritoras para un público conocedor de sus obras. Su cuidadosa elección de autoras extranjeras, entre las que destaca únicamente Sor Juana como autora nacional, consigue ofrecer al texto un aura de antigüedad y distancia que solo la memoria puede otorgar. No obstante, el énfasis que se le da en la narración a la permanencia en la actualidad de muchos de los postulados contra los que lucharon las mujeres de siglos pasados nos remite silenciosamente al “eterno pero” que rodea al problema femenino del que tanto habla Rosario Castellanos en su célebre obra *Mujer que sabe latín...* (32).

Otro aspecto que nos remite a la lucha contra la sociedad patriarcal que llevaron a cabo estas autoras mexicanas es la crítica que realiza Mastretta sobre la responsabilidad masculina en la opresión de la mujer. Esta crítica se encuentra silenciada en la novela tras un juego de metáforas sobre animales. El carácter positivo de los personajes masculinos de

la obra contrasta notablemente con el tratamiento que reciben los perros y los pájaros. En varias ocasiones la narración de la memoria se interrumpe para insertar pequeñas historias sobre las condiciones en que viven o mueren ciertos animales. En un primer momento esas interrupciones parecen arbitrarias sin tener otra función más que la de mostrar el desorden en el que suelen producirse los recuerdos. No obstante, la crueldad que rodea la vida y la muerte de los machos concuerda con el cambio brusco de tema cuando se introducen en el texto mientras que la protección y el cariño con el que se describe a los animales hembra forma parte de una narración fluida con respecto al capítulo anterior.

El primer animal mencionado es un león huesudo y triste dentro de una jaula en el pequeño zoológico de Puebla. Mastretta recuerda cómo su abuelo se enojó con los locos que le pegaron un tiro solo para divertirse aunque ella se pregunta si no serían más crueles los hombres que lo encerraron únicamente para distraerse observándolo (82). El entorno marcadamente masculino de este pasaje se repite en la descripción de un colibrí macho “que ha pasado el día chupando flores” mientras sus hijos pían de hambre: “No sé si podrá guardar alguna miel para ellos o si solo es un irresponsable” (175). Si la historia del león refleja la crueldad del hombre como diversión, la del colibrí manifiesta su incapacidad o irresponsabilidad natural de cuidar a otros ya que se trata de un animal salvaje sin contacto con el ser humano. El tercero es un caballo que debe ser sacrificado al sufrir un cólico de estómago. Nuevamente, la muerte se produce por un tiro dado por un hombre y su cuerpo es transportado al matadero para ser vendido y pagar así sus propios funerales. Esta muerte con beneficios económicos se opone a la salvación del matadero de una burrita que se cuenta justo después de esta historia, lo cual muestra una transición narrativa sin violencia. La burrita recibe el significativo nombre de “Fortunata” con claras referencias a la obra de

Benito Pérez Galdós (1843-1920). Solo que en oposición al trágico final que sufre este personaje en la novela realista del autor español, la burrita de Mastretta termina su relato galopando feliz en la hacienda de su hermana. En caso de que el lector no haya captado la relación entre la escritura de la novela y la vida de estos animales, la narradora se encarga de llamar la atención sobre el suceso: “podría ser una novela inaudita” (200).

La referencia a la obra de Galdós intensifica las connotaciones de resistencia y rechazo hacia una literatura que castiga con la muerte a la mujer que no sigue las normas establecidas por una sociedad misógina. Esta censura reaparece cuando la narradora no logra evitar que su perro mate a una inocente lagartija: “el perro vino a exigirme que le abriera la puerta . . . lo vi correr tras una lagartija y atraparla, morderla, aventarla al cielo, verla caer. Todo en segundos, no alcancé a defenderla” (258). La ausencia de la conjunción copulativa acelera la acción mientras la exigencia del perro contrasta con la impotencia que siente la narradora de no poder protegerla: “la naturaleza había crecido esa perfección para que el perro la destripara porque sí, para jugar” (258). A diferencia de las historias anteriores, aquí hay una interpelación directa al lector exigiendo un compromiso de acción: “Díganme ustedes si no es una barbaridad” (258). De esta forma, Mastretta ofrece al receptor de su obra las pistas necesarias para desentrañar el significado de historias que ocultan una crítica silenciada sobre la actual violencia de género.

El final de la novela adquiere un valor de denuncia al presentar un grillo interrumpiendo la paz del jardín con “un inmenso ruido” (274). Justo antes de esta conclusión, la narradora se despide del lector y le agradece su atención: “Escribo todo esto agradecida con ustedes, que han venido a leerlo y a conversar con mi memoria” (273). Esta despedida enfatiza el carácter de coda que tiene la historia de este grillo estrepitoso. Aquí

lo femenino desaparece, la tierra es silenciada por el ruido que hace el insecto y la planta está identificada por el recipiente que la encierra. Lo único que permanece es el grillo que “está en una maceta: temblando” (274). Para evitar que este temblor pueda ser erróneamente interpretado como un sentimiento de miedo o de soledad, solo necesitamos informarnos sobre las características de este insecto. Según el diccionario de la RAE: “El macho, cuando está tranquilo, sacude y roza con tal fuerza los élitros, que produce un sonido agudo y monótono” que atrae a la hembra (“Grillo”). *La emoción de las cosas* concluye con esta advertencia sobre la perpetuidad de la dominación masculina para una generación posfeminista que desea ver únicamente el anuncio de la primavera en el canto del grillo.

2. Soledad Puértolas: La invalidez masculina se dirige a la sala

A diferencia de la novela de Mastretta en la que el texto dialoga con la realidad social, *Mi amor en vano* presenta un intenso monólogo “triste y desgarrador” dirigido a un público general sin identidad (81). Tanto el narrador como los personajes entregan sus palabras a unas personas que “no se pueden distinguir” pero que les hacen sentir que “están ahí, pendientes de mis palabras, de mis gestos, de todo lo que yo les voy diciendo, recordando, imaginando” (85). A través de la lectura escuchamos el testimonio de una serie de personajes solitarios e incomprensidos transmitido por un narrador masculino en primera persona que pretende ser un simple intermediario sin impregnar “la narración con su subjetividad” (Riera 45). Sin embargo, sus juicios de valor sobre lo que escucha y su férrea voluntad de silenciar su propia experiencia con la finalidad de ser percibido como un

buen receptor hacen sospechar que su impresión final “de haber actuado” en la realidad de su propio sueño pueda resultar cierta (225).

El silencio, la soledad, el desarraigo y el misterio son algunos de los temas recurrentes en las obras de Soledad Puértolas. La distancia que la autora mantiene con la realidad política y social ha sido criticada negativamente en numerosos estudios y entrevistas (Mattalia 192; Pérez Magallón 183, 189; Riera 45). Esto provoca en la autora cierto resentimiento hacia los críticos literarios que se refleja en *La vida oculta* (1993). En esta obra ensayística Puértolas incluye una sección titulada “Dudosas intenciones” donde muestra su protesta hacia las injusticias de los críticos y periodistas que juzgan su obra (62-66). Su silencio en las primeras novelas sobre las condiciones de una recién estrenada democracia ha sido interpretado en los años ochenta como una postura ideológica de evasión y de rechazo a enfatizar la importancia del cambio (Mattalia 188). Puértolas ha tenido que justificar sus motivos para no escribir sobre la Guerra Civil y la posguerra afirmando que: “me resulta muy difícil convertir esos recuerdos, ese gran peso de nuestro pasado, en buena literatura” (Riera 47). Aun cuando este distanciamiento con la realidad es una característica compartida con otros autores de su generación por su cautela hacia las “afirmaciones globales o a elaborar proyectos sociales de conjunto” (Mattalia 175), constantemente Puértolas se siente obligada a defender su silencio político como una decisión personal y una estrategia literaria para que “los personajes salgan a flote y cuenten” acercándose al lector sin presuposiciones previas (Riera 45). Su concepción de la literatura como un medio de comunicación ajeno a la denuncia social o política hace que su escritura haya sido considerada como “fría, ecléctica y escéptica” por muchos críticos (45).

Durante estos años de escrutinio sobre su carrera Puértolas publica una obra autobiográfica titulada *Recuerdos de otra persona* (1996), donde describe su estilo literario como un lenguaje de sugerencias y explica las posibilidades artísticas que tienen la omisión y el silencio (Postlewate 676). Las ventajas de estos recursos las aprende con su profesor y mentor Arturo Serrano-Plaja durante su época universitaria en California. En su curso sobre Cervantes él solía instar a sus estudiantes a “juzgar al héroe tanto por lo que Cervantes escribió como por lo que dejó de escribir” puesto que el padre de la novela moderna es “el maestro del arte de sugerir” (*Recuerdos* 155). Aunque en *Recuerdos de otra persona* sí aparecen referencias a los efectos de la dictadura y de otros acontecimientos internacionales de los que Puértolas fue testigo, el énfasis recae siempre en su vida como escritora y no tanto en los aspectos históricos. Esto se aprecia en su rechazo a seguir las indicaciones de los críticos y editores: “Algunas veces me han pedido que relate en un artículo una experiencia vivida o un recuerdo” por eso “he desgajado estos artículos de mis otras colaboraciones periodísticas y he puesto cierto orden en ellos, los he corregido y, en muchas ocasiones, lo he vuelto a escribir” (9). De esta forma, Puértolas ratifica su derecho a la intimidad (no solo la de su experiencia personal sino también la de sus opiniones) al tiempo que enfatiza el valor del silencio como una estrategia literaria para que el lector se enfrente a sus personajes y los juzgue a raíz de las relaciones que establecen y no solo por la información que reciba de ellos (Riera 48). Lamentablemente, su preferencia por un narrador en primera persona que permita “escamotear muchos datos de la realidad que no tiene por qué conocer” no puede impedir que su relato se vea influenciado por los personajes con los que convive en un mundo literario que compite con “la realidad real” (Riera 42, 45).

Conviene señalar que esta lucha dialéctica entre Puértolas y sus críticos literarios se sitúa en un momento histórico muy específico de las letras españolas. Tras la muerte de Franco en 1975 se produce en España una “irrupción ruidosa de un importante núcleo de mujeres” con agendas militantes de denuncia social (Mattalia 172). Como hemos visto, Puértolas y otras escritoras de su generación rechazan cualquier afiliación al feminismo por miedo a que su obra pueda segregarse por ser una ruidosa literatura de propaganda sin otra función más que la de la protesta (Carmona et al. 160-61). Desde este punto de vista, el silencio de Puértolas tanto dentro como fuera del mundo literario representa un acto de voluntad: no por ser mujer debe necesariamente denunciar la situación subordinada de la mujer en la sociedad; no por ser una persona pública debe compartir su intimidad con el lector; no por ser de una clase social acomodada durante la dictadura debe justificar sus opiniones políticas; y no por ser mujer escritora en tiempos de grandes cambios sociales debe renunciar al arte de sugerir como esencia de su estilo. Los escritores masculinos no parecen tener tantas restricciones en tiempos tan variables como el nuestro. Así, Cervantes emplea el arte de la sugerencia que Puértolas adquiere como estilo literario en un siglo que ve nacer una nueva forma de entender la literatura (*Recuerdos* 55). Su autor español favorito, Pío Baroja (1872-1956), habla frecuentemente de la soledad y el desarraigo ante el cambio de nuevo siglo. Aun el autor americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864) puede usar el silencio femenino como un arma de poder contra una sociedad puritana sin que por ello se le acuse de ser un escritor feminista (Alsop 88). El silencio de Puértolas es un acto de denuncia que exige ser respetado y escuchado como el de los autores anteriores. Y es que a través de él la autora recupera su libertad personal. Dicho en palabras de Max Picard: “Re-creation cannot be realized without the silence, for man is unable wholly to

free himself from all that is past unless he can place the silence between the past and the new” (70).

A medida que periodistas y críticos comienzan a aceptar este silencio como una estrategia literaria, se produce una revisión de sus obras que saca a la luz una crítica social insospechada: “la de una clase media acomodada” que es protagonista indiscutible de una gran parte de sus novelas y cuentos (Pérez Magallón 183). La suposición generalizada de una sociedad posmodernista que considera necesario enfocarse en los avatares de los marginados sociales para presentar una denuncia de su opresión se contradice en las obras de Puértolas donde la atención recae sobre los postulados que rigen a la clase dominante. A través de las relaciones que establecen los personajes en obras como *Todos mienten* (1988) se crea un universo literario donde la clase obrera desaparece. Puértolas nos interna así en los hogares de “unos dirigentes socialistas que han pasado de la radicalidad al pragmatismo” cuando la rigidez de la dictadura se convierte en una democracia capitalista (183). Desde este punto de vista, la conclusión a la que llega su joven protagonista al final de la obra adquiere un valor crítico no solo hacia la dictadura del pasado sino hacia esta democracia que sigue silenciando a aquéllos que no defienden sus principios: “Todos mienten, me dije, todos se esfuerzan, todos esconden algo, tal vez lo mismo: el miedo, la impotencia, la soledad, la muerte” (*Todos mienten* 181-82). Esta idea se mantiene a lo largo de toda su obra. En *Historia de un abrigo* (2005) la búsqueda de un viejo abrigo de pieles que marca la clase social de la familia abre las puertas a un mundo de otras historias relacionadas por el silencio, la soledad y la mentira: “A mí no me conoce nadie. Y, menos que nadie, mi familia . . . De vez en cuando dejan caer frases sobre mí que expresan su ignorancia y, sobre todo, su frustración. No pueden conmigo. No me controlan. A veces,

incluso desaparezco. Eso les exaspera de verdad” (21). Puértolas recoge la idea de Foucault en la que el conocimiento es la base del poder para mostrar un valor del silencio y de la ocultación como mecanismos de defensa que evitan la posibilidad de ser controlado por los demás. El único inconveniente es que esta ignorancia familiar también recluye al personaje a la soledad.

Mi amor en vano está construida a base de silencios sobre el pasado y falta de planes para el futuro que reflejan la soledad y el aislamiento que vive el individuo en una sociedad que privilegia el diálogo y la comunicación. Tanto el narrador como los personajes se sitúan en ese eterno estado de silencio entre los miedos pasados y el futuro incierto del que hablaba Max Picard a mediados del siglo pasado como única forma de conseguir la libertad (70). Al igual que Sócrates, emplean el monólogo para narrarse a sí mismos sus vidas ante una audiencia silenciosa y así poder comprenderse y entender al Otro (Caranfa, “Silence as the Foundation” 214). Aunque en determinados momentos el narrador emite juicios de valor sobre lo que escucha decir a los demás, solo el lector tiene acceso a sus opiniones. En contraste con la obra de Mastretta este narrador jamás se dirige al lector. Es más, en la mayoría de las ocasiones tampoco los personajes interpelan al narrador que los escucha y lo usan únicamente como un vehículo para engañar su propia soledad, llegando incluso a ofenderlo por su falta de interés en las dificultades de su invalidez.

El silencio, pues, separa el pasado del presente en esta novela al tiempo que unifica a los personajes abrazándolos hacia el misterio de su propio destino. La ausencia de un marco histórico específico al silenciar cualquier fecha permite situar la acción en un momento indeterminado del presente ya que el narrador creció usando la computadora, los

teléfonos móviles y los correos electrónicos. La evasión de detalles sobre las personalidades importantes dentro del mundo teatral y artístico en el que se mueve Dayana, una actriz retirada, contribuye a que sus luchas por ocultar una ambición profesional puedan ser aplicables a cualquier mujer que desee destacar en un mundo dirigido por los intereses económicos de corporaciones masculinas. El silenciamiento de organizaciones gubernamentales de ayuda a inválidos y discapacitados aparta la atención de cualquier partido político que pueda estar en el poder en un determinado momento y resalta la permanencia de los problemas diarios que enfrentan los inválidos independientemente de quién esté en el gobierno. Además, la escasa relevancia que tiene la ciudad de Madrid como conjunto frente al universo que representa el barrio urbano en el que conviven los personajes permite al lector trasponer la acción a cualquier ciudad moderna occidental. Asimismo, el silencio absoluto que rodea a las clases obreras, desempleados e inválidos que no pueden permitirse un seguro médico privado, o la independencia económica que disfrutaban los personajes, abre un nuevo campo de análisis hacia la perspectiva que tiene la clase acomodada sobre esos “seres invisibles” sin nombre que se ocupan del servicio doméstico (49). Por esto invertimos ahora el orden de nuestro estudio y nos centramos en las estrategias del silencio que emplean los grupos dominantes de la sociedad.

2.1 La masculinidad herida ejerce su poder sobre el relato

Después de varias obras en las que Puértolas emplea un diverso número de narradores independientes encontramos ahora un único narrador masculino que filtra toda la información. El contraste narrativo entre la novela *Mi amor en vano* y su más reciente obra publicada *Compañeras de viaje* (2010) es notable desde el punto de vista del narrador.

Coincidiendo con el año en que es nombrada miembro de la Real Academia Española, Puértolas trata en este libro de relatos las historias de unas mujeres que no son más que eso: personajes secundarios de su propia vida, compañeras de viaje de sus novios, esposos o incluso de sus amigas. En su discurso de investidura en la Academia Puértolas confiesa: “Tengo debilidad por los [personajes] secundarios, por aquellos a quienes, en los diferentes órdenes de la vida y del arte, les toca ocupar posiciones marginales y a quienes de pronto descubre la mirada de un espectador, un lector, un amigo o un desconocido” (*Aliados* 15). En *Mi amor en vano* todos los personajes, incluido el narrador, pertenecen a este mundo marginal desde distintas perspectivas. Por medio de sus relaciones se observa que todos ellos mantienen un continuo vaivén entre el protagonismo y la marginalidad. Las mujeres que comparten sus miedos y sus sueños con el narrador lo utilizan como un simple receptor que las escuche, amparadas por la seguridad que les da su condición de inválido. Por su parte, el narrador siente la compasión que despiertan sus muletas y se rebela contra ella ocultando su dolor y reservándose sus opiniones. De esta forma, Puértolas muestra que hay muchos tipos de marginalización. Una sola persona puede ejercer el poder y ser discriminada dependiendo de las relaciones que establece. Lo importante no es quién es la persona en cuestión sino con quién se relaciona en un determinado momento. El poder entonces recae sobre el receptor silencioso y no sobre el emisor.

En las primeras páginas de la novela conocemos a un narrador anónimo que sube con dificultad unas escaleras cuando conoce a Violeta, su primera amiga. Antes de cederle a ella la palabra, nos informa brevemente que es nuevo en el edificio y que el piso lo escogió despreocupadamente entre varios que posee su padre. La privilegiada posición económica de su familia justifica el silencio que cubre a toda preocupación monetaria. Más

relevante todavía es que su dependencia paterna tranquiliza a los vecinos: “El piso donde vivía –lo sabía el presidente de la comunidad de vecinos– pertenecía a mi padre. Todos tranquilos” (15). La falta de explicación sobre los motivos de esta calma colectiva sugiere varias interpretaciones. Por un lado, asume una complicidad con el lector que es conocedor de la realidad social. Aun cuando todavía no tenemos ninguna información sobre la localización de ese barrio, sabemos que un joven, y además inválido, no tiene los recursos económicos suficientes para vivir en ese lugar sin la protección familiar o un trabajo estable. Por otro lado, el hecho de que solo el presidente de la comunidad conozca los pormenores económicos y aun así todos se tranquilicen indica también la existencia de una red de cotilleos y chismes entre los vecinos que se hacen a la espalda del narrador sin ningún respeto a su privacidad. Además, la figura del padre como proveedor del bienestar simboliza la obediencia a unos patrones sociales tradicionales y conservadores. Se trata de un joven que asume su papel subordinado ante la protección paterna sin rebelarse contra su autoridad: “Todos tranquilos” (15). La verdad es que su falta de rebeldía es relativa. Su invalidez le impide la total independencia. Su incapacidad de elegir una profesión le hace preguntarse el para qué sirve en la vida. El desafío de su decisión a salir de la casa de sus padres para “aprender a ser un superviviente” contrasta notablemente con la realidad (29). Su pretendida libertad es mantenida económicamente por su padre y su capacidad para valerse por sí mismo se pone en duda por la actitud de su madre: “Mi madre tenía la pequeña satisfacción de haber dado con la forma de ayudarme un poco. Cuando acudía a comer a casa de mis padres, su asistente, aprovechando mi ausencia, iba a mi piso y lo limpiaba a fondo” de forma que su mundo queda de nuevo “perfectamente ordenado” (49).

Su decepción, su búsqueda del significado de la vida, su apatía, su falta de valor para la acción se ven influidos y reflejados en los personajes barojianos de las novelas que ha leído un verano por aburrimiento a sugerencia de su padre. En *La vida oculta* Puértolas destaca que “a pesar del irremediable pesimismo, las novelas de Baroja son portadoras de vida” (129). Para la autora, la literatura y la vida van de la mano en esa búsqueda para entender nuestra existencia: “La indagación literaria parte de la incertidumbre y el riesgo, y no persigue conclusiones ni resoluciones” (*Aliados* 12). La vida y la literatura son una constante exploración de nuestra identidad y del lugar que ocupamos en nuestro mundo. Las polémicas que surgen alrededor de Baroja, de su ideas políticas y de su criticada misoginia hacen que este nuevo milenio reactive un interés por entender su obra en contexto con su época. La Fundación Juan March publica en 2012 una biografía sobre el autor dirigida a un lector culto no académico con el propósito de destacar el carácter dialéctico de Baroja con sus personajes, con quienes dialoga mientras se contempla a sí mismo a través de ellos (Mainer 22-26). Tanto Soledad Puértolas como Pío Baroja entienden “la literatura como búsqueda y la soledad como experiencia de partida” (17). Este narrador inicia esa búsqueda en el momento en que elige la soledad como forma de vida y la literatura como medio para entender las relaciones que establece con los personajes a los que escucha.

La elección de un narrador es sin duda una de las grandes decisiones que debe tomar un escritor. Puértolas reconoce que: “una de mis obsesiones es encontrar la voz narrativa, en el sentido de que el narrador sea capaz de describir el mundo del que yo quiero escribir” (Riera 42). Según varios autores, la elección de un narrador masculino por una mujer escritora crea una duplicación de voces narrativas (Donahue 101; Felski 50).

Aunque esto puede ser discutible porque no parece haber un acuerdo generalizado de si una narradora provocaría esa dualidad con un autor masculino (Felski 51), Puértolas ha tenido que explicar en más de una ocasión los motivos que la llevaron a elegir a Javier Arroyo en *Todos mienten* y no a una mujer (Carmona et al. 159). Por este motivo, conviene analizar las características de este joven narrador en *Mi amor en vano* para desentrañar el mundo del que Puértolas quiere escribir. Al igual que en el caso anterior, se presentan ejemplos de una masculinidad fallida (Donahue 103). El narrador es un inválido que duda de su capacidad para mantener relaciones sexuales. A través de él conocemos a otros personajes masculinos que se mantienen siempre en la marginalidad del barrio. Su padre representa una masculinidad protectora pero ausente. El padre de Violeta, el Piloto, permanece en un eterno silencio y abandono del que frecuentemente se habla pero al que nunca se le cede la palabra en la narración. Por otra parte, Julio, un joven negro que se muda al edificio, es tratado como un objeto sexual por las mujeres y como una amenaza peligrosa por los hombres hasta tal punto que el narrador le niega su amistad relegándolo al silencio.

La representación de la masculinidad como un ser herido o desplazado es común en la cultura popular, en el cine y la televisión de acuerdo a unos parámetros sociales, económicos y políticos que rechazan los conflictos bélicos y la violencia (Genz and Brabon 133). La figura del héroe luchador se reemplaza por un hombre traumatizado o lastimado que simboliza la ruptura de una hegemonía masculina (133-34). Asimismo, la influencia de la publicidad comercial ha multiplicado los productos de belleza y los programas de gimnasios específicos para convertir el cuerpo masculino en un objeto de deseo que no todas las clases sociales pueden permitirse (134). Como colofón, el aumento

de la independencia laboral y económica de la mujer así como el desarrollo de diferentes métodos de procreación y de adopción de niños crean una retórica de redundancia sobre la identidad masculina. Como mecanismo de defensa, se han adoptado nuevas imágenes de masculinidad que represente al hombre como más afectivo y comprometido con las relaciones personales para establecer su relevancia y mantener su posición de poder (135). Desde el punto de vista del feminismo, todavía no se ha analizado la posibilidad de reconocer en esta evolución un signo de opresión hacia la masculinidad puesto que cumple los dos principios que se observan en la subordinación femenina: aceptación de la presión social hacia el cambio y resistencia hacia la pérdida de su poder (Ludmer 51; Dalton and Fatzinger 36). La diferencia radica en la inversión de estos signos. Si la mujer acepta su posición subordinada y se resiste por medio del silencio o la hipocresía para mostrar su desacuerdo, el hombre acepta la crítica hacia su masculinidad opresora y se resiste creando una imagen más aceptable que le permita mantener el centro de atención (Holmgren and Hearn 409). El concepto de masculinidad está ahora en un momento de escrutinio no solo por los grupos feministas sino también por las minorías sociales y raciales que rechazan la hegemonía masculina (Felski 91). En una encuesta a los jóvenes latinos en los Estados Unidos sobre el concepto de masculinidad los participantes definen el término como algo dependiente a la raza y a la clase social (Hurtado and Sinha 345). Todos ellos rechazan la hegemonía porque no solo oprime a las mujeres sino también a los hombres que no cumplen los requisitos necesarios del grupo dominante (337). Cuando se les pide que definan la masculinidad lo hacen enfatizando las conexiones emocionales con otras personas, la necesidad de colaborar con los demás y de sentirse cómodos con sus identidades sociales y raciales (348). Curiosamente, cuando se les pregunta sobre la

responsabilidad masculina en las diferencias de género los participantes declaran la necesidad del cambio y de rechazar las características negativas de rudeza, agresividad y de no saber callar y escuchar (347). Este último concepto es recurrente en los discursos actuales de la masculinidad y podemos observarlo en *Mi amor en vano* donde el narrador lucha contra su deseo de hablar de su propia vida para aprender a ser un receptor silencioso y pasivo: “Nunca me había caracterizado por mi capacidad de escuchar a los demás. Cualquier cosa me distraía siempre . . . Ahora me dolía esa distancia, me dolía no saber escuchar” (46).

El énfasis al silencio masculino para escuchar al otro traspasa las barreras raciales y nacionales. Las organizaciones masculinas no gubernamentales que luchan por la igualdad y el cese de la violencia hacia las mujeres en diversos países de América, Europa y África recalcan la necesidad de ejercitar el silencio. En su estudio sobre estas organizaciones, Mandy Van Deven observa que a pesar de las grandes diferencias culturales, el sentir general es por un lado de compromiso a comprender las construcciones sociales de género y por otro el de esforzarse a guardar silencio: “I needed to learn to shut up, sit back and LISTEN” (19, énfasis en el original). En Suecia, un país donde los grupos feministas forman parte de la agenda del gobierno, la postura de los hombres frente al feminismo es ambivalente: unos se limitan a ignorarlo esperando que la presión social se disuelva cuando haya un cambio en las alianzas políticas (Holmgren and Hearn 404); otros, en cambio, crean sus propios grupos para demandar sus derechos como padres divorciados en la custodia de sus hijos cuando observan el silencio legal que existe para exigir a la mujer que cumpla con el régimen de visitas frente a las numerosas leyes que los condenan a ellos cuando no ejecutan los requisitos económicos (406). Se disfraza de libertad femenina el

derecho a criar a los hijos pero se abrazan los roles patriarcales en los que el hombre es el máximo responsable de la manutención. Estas organizaciones masculinas defienden la igualdad de género precisamente desde el punto de vista masculino exigiendo reformas legales.

Por otro lado, aquellos que abrazan las ideas feministas se ven marginados dentro de estas discusiones: “being men becomes stigmatising when you are not able to get full social recognition in different feminist contexts” (Holmgren and Hearn 408). Aun cuando permanecen en silencio, su sola presencia es percibida como un peligro para las mujeres tanto en las reuniones feministas por impedir que ellas hablen con más libertad, como en los lugares públicos poco iluminados donde su presencia se percibe como una amenaza física. Los hombres descubren que deben aprender a observar, a cuestionarse su derecho a hablar y a practicar la comunicación de sus sentimientos. El problema reside precisamente en el uso del silencio. Si hablan reconociendo la discriminación, se les acusa de ser competitivos y radicales con el fin de silenciar a las mujeres. Si guardan silencio pero no dan muestras de cambio, se les achaca un silencio de condescendencia para ratificar su superioridad. En definitiva, la participación del hombre en la abolición de la discriminación de género no parece tener un objetivo teórico claro: “tensions persist between a more positive approach to men and men’s potentialities and a more deconstructive approach that may even see the need to abolish men as a social category” (413).

Soledad Puértolas dialoga con estos postulados culturales a través de su narrador en *Mi amor en vano*. La mayor información que recibimos de él aparece en las primeras páginas para luego casi desaparecer y dejar paso a las confidencias que le hacen otros

personajes. Aun así, su presencia se hace patente a lo largo de toda la novela. Son numerosas las expresiones de “me dijo” esta persona o “me contó” aquella otra en medio de la narración para dejar claro al lector que éstas no son sus propias palabras sino lo que escucha. Sin embargo, el hecho de ser un hombre y de marcar en el texto constantemente su presencia nos hace dudar instintivamente de su fidelidad en transcribir las conversaciones de los demás y de su autoridad a la hora de hacerlo, especialmente cuando los personajes son mujeres. Puértolas abre así una línea interrogante en esta obra: si este narrador fuera una mujer... ¿dudaríamos de su capacidad de escuchar? Desde un principio el protagonista se siente obligado a callar: “Mientras Violeta hablaba, yo sentía nacer en mi interior un casi incontenible deseo de hablarle de mí mismo” (11). Este sentimiento de autocensura no es natural sino que nace en el momento en que su accidente le hace dudar de su lugar en la vida. A medida que se ejercita en esta tarea va “venciendo el deseo de hablar, de contarle a mi vecina cosas de mi vida anterior, que ya no existía, y de hacerla participe de los retos y descubrimientos a los que me aferraba ahora” (15). Este silencio se debe al rechazo de utilizar sus “limitaciones como si fueran ventajas” para llamar la atención de las chicas (16). Como vemos, tanto su silencio como sus palabras aportan más desventajas que beneficios. Si habla de sus problemas, despierta la compasión femenina. Si no las escucha, crea una distancia. Si guarda silencio, es utilizado como un receptor pasivo sin personalidad: “En cierto modo, siempre estaba a la espera de que Violeta pronunciara unas simples y casi protocolarias palabras, algo como «¿Qué tal estás?». Pero ella solo decía «Hola» y luego arrancaba a hablar” (17). Cuando por primera vez escucha a una persona dirigirse a él como Esteban no puede dejar de sentirse emocionado: “era la primera vez que me llamaba por mi nombre o la primera vez que yo lo escuché y me di cuenta de

que lo había pronunciado, y eso me conmovió” (86). El hecho de que Dayana, la madre de Violeta, se dirija a él de esta forma en varias ocasiones fomenta un lazo de amistad con ella que nunca logra alcanzar con la hija a pesar de ser de una misma edad.

El tratamiento del silencio masculino como un mecanismo para aprender a escuchar a los demás pone de manifiesto la existencia de una serie de normas sobre el acto de escuchar. Joseph Beatty asegura que para escuchar bien se necesita ser hábil y prestar atención para dominar progresivamente las técnicas necesarias (290). Además, es imprescindible adquirir mucha práctica y tener un serio compromiso (Caranfa, “Voices of Silence” 100). El inconveniente de este tipo de oyente es que su atención no es natural sino que se debe aprender, ejercitar y poner en marcha progresivamente. Como todo procedimiento que tiene normas demuestra la presencia de unas relaciones de poder entre un ente o grupo social que establece los parámetros y otro grupo que debe aprender a dominar las reglas. Desde los discursos de la teoría literaria feminista, saber escuchar, especialmente si se trata de un estudiante masculino, implica aceptar y creer lo que se escucha (Hinshaw 271-72). En este contexto el grupo dominante es el femenino y el grupo que debe aprender los parámetros de ser un buen receptor es el masculino.

Esto se transmite también al terreno político cuando se crean grupos de ayuda a las víctimas de terrorismo, genocidio o guerras. En su estudio sobre la labor de la organización estadounidense “Compassionate Listening Project” en Israel y en Palestina, Joy Arbor destaca cómo el guardar silencio y escuchar los testimonios de las víctimas ayuda a crear un ambiente de apertura y de seguridad que sirve como fundamento de la reconciliación y el diálogo (219, 221). Esta visión optimista y positiva del silencio respetuoso y la atención al discurso del otro se empaña cuando se confiesa la finalidad con la que se hace: “We

listeners [US representatives] modeled for the speakers what an inquiring and attentive listener might look like, rather than the one who knows (or the one who is victimized). If speakers feel listened to and heard by listeners, especially across difference, they might engage in attentive listening with others” (227). De esta forma, escuchar en silencio se convierte en un acto político que legitima la autoridad y fomenta la imitación en los grupos marginados.

Muy al estilo de Baroja, Soledad Puértolas cierra todos los caminos de éxito para Esteban. Su invalidez va más allá del ámbito físico y afecta a sus relaciones personales con los demás personajes tanto de forma positiva promoviendo la confianza como de forma negativa provocando el rechazo o la indiferencia. Su silencio puede ser interpretado como un signo de opresión por su condición o como una estrategia de poder por su sexo, clase social o color de piel dependiendo siempre de la persona con la que se relacione. En cualquier caso, su historia queda irremediabilmente en el silencio. Solo al final de la obra siente por primera vez la necesidad imperiosa de hablar con alguien y acude al piso de Dayana pero sus palabras no son entendidas por ella y ni siquiera se ofrece al lector la posibilidad de conocerlas: “Si juntas las piezas de todo lo que dijiste quizá saliera algo, no lo sé, sonrió. Pero a mí me alegró que hablaras. Nunca dices nada. Escuchas lo que yo te cuento y no cuentas nada” (223). Esta alegría, sin embargo, lejos de producir un acercamiento entre los dos se convierte en seguida en indiferencia. Su silencio y su soledad son el precio que tiene que pagar por la libertad de no ser inspeccionado sobre sus emociones y sus sueños. El silencio es a su vez el único camino para conocerse a sí mismo y poder enfrentar el nuevo mundo que le rodea: “To see through the eyes of silence is to

know oneself in a most personal or intimate way. This type of self-knowledge can never be completely defined in terms of language” (Caranfa, “Silence as the Foundation” 225).

Antes de analizar la función de su silencio ante personajes femeninos, conviene prestar atención al tratamiento que reciben los escasos personajes masculinos que se relacionan con él para así evaluar la relevancia de las diferencias. Ya hemos hablado de la ausencia narrativa de su padre en la novela. Esteban lo presenta al inicio como el proveedor de su bienestar económico y el hombre que toma las decisiones familiares: desde dónde vivir hasta encargarse de los preparativos de las nuevas necesidades de su hijo primogénito cuya invalidez requiere la adaptación de su coche y el abastecimiento de un nuevo piso. El respeto que sus padres guardan hacia su silencio le llena de gratitud pero desea mantenerlos a un margen porque “no quería testigos” de sus nuevas limitaciones (48). Su hermano pequeño, con quien compartió cuarto hasta la adolescencia, es el único que insiste en formar parte de su nueva vida en las pocas ocasiones en que Esteban acude a las comidas familiares pero es frecuentemente rechazado por el narrador. Tampoco el lector es invitado a su vida anterior del accidente y en el Centro de Rehabilitación donde el sufrimiento iguala los géneros por ocultarlos tras “las heridas, deformaciones y mutilaciones” de los cuerpos, allí Esteban oculta sus emociones: “apenas hablaba ni me desahogaba con nadie” (49). Su silencio ante su familia reafirma su independencia y se ve recompensado por el nuevo respeto adquirido como consecuencia de su accidente. Su silencio en el Centro es un acto de voluntad que ratifica su negativa a competir “en dolores y problemas” rechazando así su posición de víctima (49).

De todos los personajes que nos presenta, solo uno capta su curiosidad. Esteban no suele hacer preguntas, no suele incluir en su narración las protocolarias frases de ánimo a

los personajes a seguir contando sus historias. Se limita a escuchar y responder cuando su participación en la conversación es requerida. Sin embargo, el Piloto despierta en él un deseo de conocer más sobre su vida por las grandes contradicciones que encuentra entre lo que ve y lo que oye de él. Es el único personaje por el que pide expresamente que le cuenten sobre su pasado. Lo mira con frecuencia en el bar del barrio bebiendo y jugando a las cartas con sus ruidosos amigos pero las conversaciones de Violeta lo presentan como un padre ausente, silencioso, apático e irresponsable. Ella misma “llegaba a odiarle, a despreciarle” por su silencio en casa (44). Por otro lado, Dayana lo presenta como un esposo derrotado que emplea el silencio como un mecanismo de rechazo a su éxito profesional y a la atención que despierta en representantes teatrales masculinos. Su silencio es interpretado por ella como “una especie de negación general, [debido] al firme propósito de mantener una puerta cerrada, como si hubiera decidido que detrás de esa puerta no hubiera nada” (158). Esteban lo ve como un personaje barojiano caracterizado por sus contradicciones e indecisiones. Un hombre que a pesar de un pasado emocionante cargado de acción se ha convertido ahora en “un personaje decadente, incluso problemático” (24). La referencia a Baroja y en especial a su polémica representación de los héroes anarquistas a quienes más tarde rechazó trae a la luz una crítica sobre la incomprensión que rodea a este personaje. Si para los personajes femeninos el silencio del hombre en el hogar simboliza fracaso y negación, Esteban interpreta este silencio como un signo de decadencia masculina. La negativa de Violeta a leer los artículos de su padre menospreciando el valor de su trabajo y la independencia económica de Dayana ponen en peligro la función tradicional del hombre como proveedor y protector de la unión familiar. Su autoridad es constantemente ignorada y eso desestabiliza el modelo binario en el que se asienta la

diferencia de género (Phoca 55). Al eliminar la función tradicional del hombre sin aportar una nueva opción para él más allá de la necesidad de un cambio hacia los postulados feministas de emancipación femenina, la masculinidad se convierte en una interrogante teórica difícil de resolver sin apelar a su construcción biológica, cultural y social que afectan también al concepto de feminidad según los postulados de diferencia de Derrida (56). El silencio de Eugenio, o el Piloto como Esteban prefiere llamarlo por la relevancia de su pasado olvidado, queda así marcado por su vacío, por su ausencia de definición en la vida familiar del presente.

Otro personaje masculino de vital importancia es Julio, un apuesto masajista negro que se muda al barrio. Al principio su conocimiento sobre él viene a través de las confesiones de Violeta pero cuando la relación entre ellos termina tras un precipitado viaje a París y Julio regresa al barrio se inicia entre él y Esteban una breve amistad. La razón del acercamiento es profesional. Julio necesita un trabajo estable y desea que Esteban le entregue al director del Centro de Rehabilitación su currículum y le organice una entrevista. La simplicidad de este encuentro silencia, sin embargo, toda una situación social de desempleo y discriminación racial. La experiencia de Julio es extensa pues ha sido masajista de los mejores deportistas tanto en España como en el extranjero pero todos sus trabajos son temporales. La tendencia popular al “enchufismo” en España por la que los puestos de relevancia profesional o política se consiguen a raíz de las conexiones personales es criticada ya en los artículos de Larra en el siglo XIX. Hasta aquí Puértolas no presenta nada nuevo. El inconveniente surge cuando más tarde nos encontramos con la actitud del director del Centro hacia la relación de Julio con Teresa, una de las mujeres que asisten a la rehabilitación: “El que los masajistas se líen con los pacientes no daba buena

reputación al centro de rehabilitación, dijo, como yo tenía que comprender. Para colmo, ¡el sujeto era negro! No quisiera que yo le interpretara mal, Julio era un masajista excelente . . . pero había que andarse con cuidado” (219). Esta postura del director explica los motivos por los que Julio desea la recomendación de Esteban. Si él entrega el currículum en persona, su raza se convierte de inmediato en un inconveniente a pesar de las palabras de rechazo colectivo a la discriminación. El racismo es una práctica que se desarrolla en silencio en fuerte contraste con las palabras que lo condenan. A través de este personaje, Puértolas muestra que el silencio no solo afecta a los individuos sino que también es empleado por la comunidad para ocultar su violencia. Tal y como reconoce el director “la gente es así, se da la vuelta como un calcetín” (219).

La primera confidencia personal que Julio ofrece, aun antes de explicar brevemente las razones de su ruptura con Violeta, tiene relación con su pasión por suavizar el dolor de un cuerpo herido con el movimiento de sus manos: “el masaje es completamente silencioso. En ese ámbito no cabe la conversación” (178). Su atención hacia el dolor responde a una creencia generalizada de que el hombre joven negro es totalmente ajeno al sufrimiento físico: “Los hombres negros son incapaces de articular y reconocer plenamente el dolor en sus vidas. No tienen un discurso y un público dentro de la sociedad racista que les permita que alguien escuche su dolor” (hooks, “Deborar al otro” 32). Esteban funciona como la antítesis de esa sociedad. Su silencio ante Julio le permite construir su propio discurso marginal en una sociedad que silencia su sufrimiento negando la discriminación racial. Su conversión en un objeto se observa en su relación con Violeta donde impera la atracción física más que la emocional, pero ella toma la iniciativa y ve a Julio como un

cuerpo y una voz sensual. Veremos más adelante la versión femenina de esta historia y la relevancia que su raza cuando es ella quien establece primero el contacto físico.

Desde el punto de vista masculino, esta relación representa un peligro personal. Julio sabe de antemano que esta historia de amor fracasará pero afirma: “me atraía ese peligro, no podía apartarme de él” (192). Según los postulados de bell hooks, esta combinación de placer y peligro en las relaciones interraciales no es más que un señuelo de la publicidad comercial para ofrecer una visión de progreso y tolerancia que silencian de nuevo la existencia del racismo en la sociedad occidental actual (23). De esta manera, Julio se ve silenciado como hombre por las mujeres que lo tratan como un objeto y como hombre negro por la sociedad que niega la existencia del racismo. En su relación con Teresa es ella la que decide que se casarán y que tendrán hijos juntos. Su voluntad se anula, su sufrimiento se ignora, su discriminación se niega y finalmente su discurso desaparece de la narración cuando Esteban le niega su amistad por celos.

Como vemos, el silencio masculino en esta novela marca la pérdida de identidad de un hombre mayor que vive en un entorno donde sus funciones tradicionales como padre de familia se destruyen sin proporcionarle otro destino. Además, señala el abandono y ausencia de aquél que continúa su labor de suministrador del bienestar familiar aferrándose a su posición de poder. Asimismo, revela la posición marginal de un joven negro al que se silencia negando la subsistencia en la sociedad en la que vive de unos postulados racistas que niegan su sufrimiento. Por último, el silencio masculino manifiesta que la sumisión a las presiones sociales que le exigen un cambio anula la importancia de su experiencia. Puértolas describe un mundo donde la masculinidad herida siente deseos de exclamar: “no puedo quedarme callado, ¡yo también tengo mi historia!” frente a los personajes femeninos

que “hablan y te cuentan cosas, aunque no las conozcas de nada” (*Historia de un abrigo* 48). En *Mi amor en vano* la autora elige como narrador a un personaje secundario en la historia de su propia vida. Un hombre que aprende a escuchar como obediencia a una necesidad pero descubre en ello la fuente de su poder: “Mi papel de receptor, de persona destinada a escucharla, a comprenderla, se revelaba como fundamental. No habría conversación si yo no estuviera allí, a su lado. No existirían sus recuerdos ni sus evocaciones ni esa extraña nostalgia de la vida” (109). Esteban descubre que el poder no reside en el que habla sino en el que guarda silencio y escucha para que la existencia del emisor quede socialmente reconocida.

2.2 Los testimonios femeninos

En uno de sus estudios sobre las identidades subalternas, Gayatri Chekravorty Spivak se cuestiona: “Can men theorize feminism, can whites theorize racism, can the bourgeois theorize revolution, and so on? It is only when the former groups theorize that the situation is politically intolerable” (*In Other Worlds* 253). Soledad Puértolas muestra cómo a través de las relaciones que establecemos a diario nos hallamos constantemente en un precario equilibrio entre las posiciones de poder y las marginadas dependiendo de la identidad, o incluso de la existencia, de un receptor. El discurso no es posible sin el silencio del que escucha. Aun nuestras palabras de ira o frustración no tienen sentido si nadie les presta atención (hooks, “Talking Back” 124). Los códigos sociales y culturales que afectan al habla también se aplican al silencio. Cada cultura establece los lugares y contextos en los que es necesario callar y escuchar. También la función del receptor se rige por normas culturales. Éstas determinan en qué momento un soldado debe escuchar a un

superior en posición de firmes, o cuándo un estudiante debe escuchar mostrando al profesor si entiende o no la materia. Decretan en qué manera debemos escuchar a un amigo que nos cuenta sus problemas o cómo hay que escuchar a un niño para alentarle a la conversación.

La inmensa dificultad de hallar una teoría que tenga en cuenta todas las diferencias personales y culturales de un individuo ha hecho que en la academia se rechace la idea de universalidad o impersonalidad en prácticamente todos los ámbitos teóricos por considerarla un resultado de la sociedad patriarcal (Moi, *What is a Woman?* 122-23, 148-50). Desde el feminismo se ha criticado no solo la teorización del hombre sobre la mujer al analizar las obras literarias masculinas, sino que también la propia teorización del feminismo sobre la mujer ha sido criticada por mujeres de razas, culturas y clases sociales diferentes que se sienten excluidas de los aspectos teóricos y prácticos del movimiento (Kurian 66). Cualquier teoría de género que substraigamos de este narrador masculino será cuestionada por el género de la autora y cualquier teoría que saquemos de la autora se verá discutida por su clase social, su raza o edad. Esto se debe a que también la escritura académica, así como cualquier crítica literaria, política o cultural, es un acto de poder y de superioridad sobre el objeto de estudio (hooks, “Remembered Rapture” 2). Aun sin llegar a los extremos de los que habla Toril Moi cuando la identidad personal de un individuo se usa para atacar sus ideas e imponer la visión del hablante, es necesario ver el caso particular del acto de habla para analizar el contexto en el que se produce y determinar así su significado según el receptor original (*What is a Woman?* 133-37, 167). Contexto y relación son pues dos factores primordiales para determinar el alcance de un discurso que siempre aparece vinculado con una presencia silenciosa: “When two people are conversing

with one another. . . a third is always present. Silence is listening. That is what gives breath to a conversation . . . Silence is the third speaker in a conversation” (Picard 25). En la novela de Soledad Puértolas esa tercera persona que escucha en silencio la conversación de los personajes con el narrador es el propio lector. Por este motivo, nos detendremos en la relación que cuatro tipos distintos de mujer establecen con el narrador. Observaremos el contexto en los que se desarrolla la conversación y cómo se construye la relación que las une con el receptor de sus discursos.

Violeta es la primera persona del barrio que le presta atención a Esteban. Se conocen en el interior del edificio y desde el principio la actitud de ella es protectora: “Se apartó un momento para dejarme pasar, siguió con los ojos los movimientos de mis muletas, como asegurándose de que no me iba a caer” (9). Sus conversaciones giran siempre en torno a ella y su familia. Trabaja en una tienda de ropa donde hace arreglos pero se destaca en seguida que no lo hace por la remuneración económica sino por un gusto personal: “le pagaban poquísimo, pero ella alegaba que le gustaba coser y que tenía muchas ideas al respecto y que, además, se llevaba muy bien con la dueña” (10-11). De esta manera la propia Violeta muestra una actitud hacia el trabajo basada en el entretenimiento y la amistad. El hecho de que viva con sus padres en una casa donde cada uno hace su vida sin interferir en la de los demás marca su independencia y su libertad mientras las despreocupaciones económicas, gracias al amparo de sus padres, le permiten ignorar las condiciones laborales de explotación en las que vive.

Esta descripción mantiene muchas correlaciones con el perfil de mujer posfeminista despreocupada por las diferencias de género en la sociedad y el trabajo (Gamble 45). Sus conversaciones con Esteban suelen desarrollarse en el bar del barrio a donde ella acude

todas las mañanas para vigilar a su padre y hacerle saber con su presencia que tanto ella como su madre sabían “dónde estaba y qué hacía” (12). Esta autoridad sobre su padre se transmite también en el barrio pero curiosamente el respeto de la vecindad no se debe a su independencia sino a su permanencia en el domicilio familiar: “La respetaban porque, con su estafalario aspecto y su mirada indiferente, seguía al lado de unos padres que inspiraban en todo el barrio impulsos de simpatía” (18). Si la tranquilidad del barrio con Esteban se debe a su dependencia hacia su padre, el respeto hacia Violeta viene precisamente de su obediencia a los patrones tradicionales de priorizar la familia frente a los intereses personales. Según el barrio, la independencia y libertad de ella es solo una cuestión de apariencia que no se circunscribe más allá de la vestimenta. El narrador presiente esta diferencia cuando ve que “vivía en un mundo que no compartía con nadie” (17). La permanencia voluntaria en el hogar y la elección de una profesión tradicionalmente femenina como es la costura hace que la domesticidad femenina se interprete como autonomía eliminando la representación de la casa como prisión (Genz and Brabon 52). Sin embargo, la narración muestra a Violeta siempre fuera del hogar aislada en un mundo artificial que ella misma crea para separarse de los demás. Su encierro continúa dentro de la sociedad que forma el barrio. El carácter voluntario de ese aislamiento no oculta su soledad.

El valor ficcional de esta autonomía se intensifica cuando Violeta se enfrenta por primera vez con el amor. Debido al carácter recreacional de su trabajo, los vecinos le piden ayuda para redecorar el ático y así sacar mayor beneficio económico con el alquiler porque ella dispone de más tiempo libre. El cambio de actitud de Violeta hacia la voz masculina de Julio es entendido por el narrador como un signo de enamoramiento: “Yo pensaba que

Violeta no sabía escuchar, que lo miraba todo sin absorber una sola palabra, pero ahora había sido conquistada por una voz” (75). Volvemos de nuevo a las denuncias de autoras como Sor Juana, Santa Teresa e incluso Mastretta cuando afirman que el amor es un invento de los poetas masculinos donde la mujer es conquistada por la autoridad del hombre (“El silencio más fino” 148). El peso de estos siglos de experiencia femenina ante los señuelos del amor cae sobre Violeta cuando Julio marcha precipitadamente para Francia dejándola sola. A diferencia de las otras conversaciones que siempre ocurren en el bar, su confesión se desarrolla en el interior del piso de Esteban. El rechazo inicial al color de su piel se mitiga por la fuerte atracción sexual que siente hacia él. Aun así, la relación entre los dos se desarrolla siempre fuera de la vista del barrio, en el interior del ático donde vive Julio. En su relación ella lleva la iniciativa creyendo que eso representa su poder sobre la situación pero la realidad se muestra diferente: “De repente, han caído sobre mí muchos años, siglos, siento una carga insoportable sobre los hombros, el corazón, un peso que se ha instalado dentro de mí. Me ha desbaratado por completo, me ha trastornado este hombre imprevisible” (146). Su locuacidad con Esteban se transforma en silencio con Julio. Durante los meses que ha vivido en el ático ella sigue sus movimientos con atención y lo mira constantemente mientras él habla hasta que se apropia de su voz: “tampoco importa lo que dice, ya no le escucho bien ni retengo cada palabra, solo estoy atenta a la forma en que fluye, apoderándose de todo el espacio, inundando el vacío, acabando con la nada, la soledad” (148).

Su posición como mujer se repliega ante la voluntad de Julio y por ello decide seguirlo a París, pero su condición de mujer blanca se sobrepone sobre él apropiándose de su voz como un mecanismo de conquista racial mientras que al ignorar sus palabras le

niega también el derecho al discurso (hooks, “Devorar al otro” 20). Por el hecho de compartir los mismos postulados raciales que Violeta, Esteban no reacciona ante los comentarios de ella sobre su atracción física. Sin embargo, es consciente por primera vez de su vulnerabilidad femenina y eso lo transporta a él en el centro del poder descubriendo por fin su lugar en el mundo:

En aquel momento, la amaba. Era un amor dulce, plácido, que no me desgarraba, que me hacía sentirme como un dios benévolo y compasivo . . . A veces, uno se siente unido al poder que mueve el mundo, y todo parece fácil o bueno, todo tiene un sentido preciso, reconfortante. Mientras Violeta dormía en mi cuarto, echada sobre mi cama, yo divagaba en el cuarto de estar, guardián de sus sueños, y mis pensamientos estaban impregnados de paz y de optimismo, como si súbitamente hubiera visto mi lugar en el mundo y me gustara. (149)

Una vez que Esteban descubre su poder sobre Violeta ella desaparece de la narración. Su masculinidad se ve fortalecida por su nueva función como protector y benefactor. El descubrimiento de su satisfacción le lleva a evaluar su relación con Teresa y su fuerte sentido de conservación despierta su alarma: “Debo tener cuidado, me dije. Teresa jamás me convertirá en el guardián de sus sueños. Teresa es su propia guardiana” (150). Su relación con ella nace en el Centro de Rehabilitación. Al igual que sucede con Violeta también es ella la que inicia la conversación, pero el lector encuentra primero sus opiniones sobre ella antes de dejarla hablar. Según las palabras de Esteban, los dolores de Teresa se deben a una serie de complicaciones médicas que la han apartado del trabajo y la vida familiar con su marido y sus hijos: “Estaba llena de vida y de rencor” (51). Siente atracción física hacia ella pero eso lo asusta por no estar seguro de si su condición le permite mantener relaciones sexuales. El descubrimiento de su reacción física lo llena de optimismo pero aun así continúa en su deseo de “aprender a escuchar. Era mi nuevo reto: ser capaz de escuchar” (55).

El primer discurso personal de Teresa al que tenemos acceso es para comunicar su sensación de redundancia en la casa. Su marido se ocupa del trabajo, de la casa y de los niños por lo que ella se siente inútil: “¿Es eso tan difícil de comprender? No me gusta vivir con esta sensación de inutilidad, de no ser necesaria. En realidad, de sobrar. Eso mi marido no lo entiende” (70). Si desde los postulados feministas se defiende la necesidad del hombre de cambiar, el silencio que se establece sobre la posición de la mujer una vez que el hombre haya cambiado no deja de ser significativo. La redundancia masculina de la que hablamos cuando su función de proveedor ya no es necesaria se encuentra en esta novela en consonancia con la redundancia femenina en el hogar cuando los niños no necesitan una atención constante y el hombre se ocupa de las tareas domésticas. Desde este punto de vista, se presenta en la obra el carácter binario del género donde cualquier alteración en uno de los miembros afecta irremediabilmente al otro (Phoca 55).

Esta conversación se desarrolla en la ruidosa sala de máquinas donde ella suele desahogarse de sus problemas en casa hasta que finalmente decide públicamente abandonar a su marido. Una vez alcanzada la decisión e iniciados los procesos del divorcio, las conversaciones entre Teresa y Esteban se trasladan al bar de enfrente. Esteban es consciente una vez más de su función de receptor: “ella me ha escogido entre todos sus conocidos para hablar un rato, puesto que está sola y quizá no quiera regresar a su casa” (119). Allí las conversaciones se hacen más personales y giran en torno al dolor que amenaza su posibilidad de disfrutar de su cuerpo. Si el esfuerzo de las salas de máquinas favorece su ira, el carácter distendido de un café despierta su nostalgia del placer. Será ella quien lo invite a su casa donde él jugará a la pasividad: “Que haga lo que quiera conmigo,

me dije, que me utilice tan solo de interlocutor y me eche de su casa en cuando se aburra de mí” (125).

En la intimidad de su cuarto Teresa reconoce su pasión por el placer sexual pero no tanto por sentir su propio cuerpo sino por el poder que ejerce sobre el cuerpo masculino: “Quiero ser la protagonista, que todos los focos se centren en mí, quiero sentirme iluminada y admirada” (142). La imposibilidad de Esteban de dominarla y su percepción de que su entrega a ella carece de importancia provoca una discusión: “harás siempre tu entera voluntad, sin tener en absoluto en cuenta a los otros por mucho que te hayan mirado o se hayan entregado a ti” (144). Esta defensa de Esteban sobre el marido de Teresa y otros hombres que ella haya conocido contrasta notablemente con el veredicto de ella: “es como si lo supieras todo de todo el mundo, con las menores señales construyes vidas enteras, ligas un detalle con otro y compones un cuadro” (144).

La crítica de Teresa hace referencia a toda una tradición en que la mujer es un producto de la imaginación masculina. Desde este punto de vista, el lector tiene motivos para dudar de las palabras del narrador, especialmente cuando se tiene en cuenta que este personaje femenino es el único al que él relega al silencio transcribiendo con sus propias palabras el discurso de ella (Guerra 18). La decisión final de Teresa de casarse y formar una familia con Julio no deja de ser significativa: “Si no me hubiera casado una vez, dijo, no me casaría ahora. Es una cuestión de equidad . . . y si quiero hacerlo es precisamente porque he fallado la primera vez. Me niego a sentirme culpable y a tener remordimientos, las cosas han salido así” (217). El matrimonio y la familia se ven ahora como una decisión femenina donde el hombre, amparado en este caso por las condiciones raciales, pasa a ser un simple instrumento para alcanzar el éxito dentro del hogar.

Dayana es sin duda el personaje femenino de mayor trascendencia en la novela. Su primera conversación transcurre en el parque del barrio en una noche calurosa. La oscuridad y la soledad del lugar intensifican la intimidad. Su primer tema de conversación gira en torno a Violeta ya que es el único nexo en común que los une. Según la perspectiva de la madre, Violeta es todavía una niña que juega a parecer adulta porque todavía “no ha conocido el amor” (63). Esta visión de la madurez femenina entendida en relación al hombre demuestra una vez más una concepción de la mujer como un ente intrínsecamente relacionado con el hombre. Es durante la adolescencia, ese estado de niñez que aparenta madurez, cuando la vulnerabilidad de la mujer se hace más visible: “This is a time of preparation for their specific roles in the family” (Coppock 25). Lo negativo de conocer el amor es, según Dayana, el engaño en el que la mujer se sumerge por un irracional deseo de sentirse protegida: “un día lo ves con reveladora claridad, sabes que en ese empeño por ser protegida lo has perdido todo” (65).

De este modo, aceptar los postulados tradicionales de la mujer como un ser débil necesitado de protección anula la identidad personal de la mujer y la convierte en una persona “incapaz de entender nada, injusta y amargada” (66). La posición de la mujer en el trabajo no ayuda a otorgarle la identidad que busca porque constantemente debe silenciar su ambición: “He sido pudorosa, me ha dado mucho miedo mostrar mi ambición” (78). Solo de esta forma puede engañar a “estos hombres” que “creen que están destinados a salvarte, a ayudarte a hacer algo definitivo, se sienten responsables de ti” (82). La supuesta emancipación profesional de la mujer se difumina ante la suposición patriarcal de que la profesión de la mujer nace como un triunfo o un permiso masculino (Castellanos, *Mujer* 35). El silencio de Dayana permite ocultar sus verdaderos sentimientos de ambición y de

orgullo por su labor y así evitar los castigos de la venganza del hombre. Su representante, Dani, le hablaba constantemente de amor pero sus silencios y su actitud taciturna ante los aplausos del público le demuestran que lo único que desea es verla “a sus pies” (85). En este caso el silencio es más comunicativo que las palabras de engaño.

Su relación con Eugenio también está asentada en el silencio pero se reconocen distintos usos del silencio en relación al género donde entra en juego la influencia de la sociedad: “Entre Eugenio y yo ha habido mucho silencio . . . Eso me produce mucho dolor, mucha culpabilidad . . . La culpa es algo que está afuera del individuo. Nace dentro de la comunidad, se desarrolla junto a la idea de autoridad” (102). Aunque el silencio lo pone primero Eugenio al no hacer preguntas ni interesarse por su profesión, Dayana reconoce que este silencio de culpabilidad afecta a los dos al estar inmersos dentro de una misma comunidad. En el único viaje que él hizo con ella, Eugenio pasó la noche fuera y llegó de madrugada borracho sin conocer el éxito que ella había tenido en su actuación. Ella es consciente que “mi ambición me dejó sola” (157). De nuevo vuelve a recalcar la diferencia del silencio masculino frente al femenino:

 Mi silencio ha sido siempre disuelto, disperso, inabarcable, el de Eugenio está contenido en un cuarto, en un espacio concreto, como un baúl o una caja de cajones secretos. Es un silencio sólido, que se puede palpar, que emana un olor, que tiene un peso. Parece algo muy real. En cambio, yo estoy perdida en la indefinición, en la ausencia. (158)

Esta comparación del silencio entre los géneros mantiene muchas resonancias con la descripción del discurso femenino según los postulados feministas (Cixous 46-58; Felski 102-104). El lenguaje y en este caso también el silencio masculino anulan a la mujer silenciándola en un abismo de indefinición y ausencia (Castellanos, *Mujer* 12-14). Por este motivo, Dayana disfruta cuando modela para un artista porque a través de la mirada

masculina obtiene la confirmación de su belleza, de su existencia. El silencio que envuelve a este tipo de trabajo facilita la ejecución de la obra de arte en la que la mujer se encuentra en “un lugar de privilegio” (98). El inconveniente es que ese lugar de preeminencia está determinado por un punto de vista patriarcal en el que la mirada se interpreta como masculina y el cuerpo femenino se transforma en un objeto de deseo (Phoca and Wright 146). El hecho de que la artista sea mujer no afecta la calidad de objeto del cuerpo observado (de nuevo, sea este cuerpo hombre o mujer) ya que esa función está determinada por la relación de poder que el artista mantiene con su arte y no por su sexo. La necesidad de Dayana de verse observada para confirmar su existencia se opone en cierto modo a su sentimiento de liberación por el anonimato: “Ser anónimo significa ser libre. El ser anónimo no está continuamente en el punto de observación de los otros, su vida tiene menos testigos, menos espías. Me he cansado de sentirme objeto” (113-14). La aparente contradicción de estas palabras puede explicarse por el secreto que rodea esta acción: “aún poso de vez en cuando, aunque ni Eugenio ni Violeta lo sepan, no veo ninguna necesidad de que lo sepan, es algo que prefiero hacer casi en secreto . . . Es una actuación casi solitaria. Quizás ésta sea mi verdadera vocación, actuar para mí, para algo invisible” (160). Su silencio de indefinición y ausencia se une ahora al secreto de la invisibilidad. Su incapacidad de destruir la culpa impuesta por una sociedad que la anula hace que convierta este silencio en un lugar de poder donde consigue actuar en su verdadero papel sin un público que la juzgue y la condene por romper las normas.

Por último hay otro personaje femenino al que nunca se le cede la palabra ni se desea recordar. Su existencia se mantiene en ese silencio de ausencia e indefinición del que hablaba Dayana. La primera vez que el nombre de Laura es mencionado por Esteban en la

intimidad de su pensamiento es cuando compara sus sentimientos por Teresa con los que una vez sintió por Laura y llega a la conclusión de que nunca amó a ninguna de las dos. Su nombre no vuelve a ser mencionado hasta que sus relaciones sexuales con Teresa le dan la certeza de seguir vivo. La entrada de ella en sus sueños sucede en contra de su voluntad: “De pronto aparecía en mis sueños e incluso en mis pensamientos, en los que, desde que había salido del hospital, había tenido prohibida la entrada” (163). Su sentimiento de culpa por su muerte hace que decida dejarla atrás, en ese mundo anterior a su accidente del que ya no forma parte él mismo. Su sospecha de que cuando ella conducía había cerrado los ojos es silenciada por su culpabilidad al considerar su muerte como un castigo a ese juego temerario: “¿Cerró los ojos? ¿estaba yo seguro? No se lo dije a nadie, no estaba seguro y ya daba igual. Laura había muerto y yo había sobrevivido” (164). Nunca pudo comprenderla y eso le hizo perder su poder sobre ella por ese motivo decide aprender a observar y escuchar para no cometer el mismo error.

La mujer se ve transformada en un objeto de misterio que es necesario resolver con la observación y el estudio (Castellanos, *Mujer* 12; Woolf 32-33). Su fantasma reaviva cuando recibe una sorprendente llamada de Selina, la mejor amiga de Laura: “vistas de lejos, las podías confundir. Eso les divertía y a veces se vestían igual, como si fueran gemelas” (180). Las palabras de ánimo de Selina y el ofrecimiento de continuar con la amistad que tenían antes del accidente provocan en Esteban el rechazo a seguir escuchando: “Yo no estaba preparado para escuchar esos comentarios. Escuchar, sobre todo, el nombre de Laura, que a mi alrededor no se pronunciaba. Nadie la había conocido. Hacía solo unos meses que yo había empezado a pensar en ella . . . pero ése era un asunto exclusivamente mío” (181). Mientras escucha a Selina hablar de su relación con un hombre

mayor que ella, Esteban descubre que no tiene nada que ver con Laura porque Selina se somete a los gustos y exigencias de él mientras que Laura era un espíritu libre que no seguía más normas que las suyas.

Su incapacidad de contarle sus sentimientos sobre Teresa o Laura hace que salga de su casa y se dirija al piso de Dayana para hablar. Allí después de pronunciar “un torrente desordenado de palabras” siguiendo los principios que describen el discurso femenino (223), cae en un desmayo que silencia el significado de sus palabras. Su pánico aumenta pensando que había hablado de Laura pero se alivia cuando su nombre queda recluido en el silencio una vez más. Su fracaso a la hora de comprender los misterios de la mujer y de domar su espíritu quedan ocultos tras un mando de secretismo. No obstante, su autoridad sobre la situación no es más que una aparente actuación por lo que no puede hacer otra cosa que concluir su discurso con la siguiente confidencia: “Cuando viene a mí el recuerdo de esa noche, tengo la impresión de haber actuado, por una vez, al exacto dictado de mis sueños” (225). Independientemente de su sueño o de su realidad, Laura continúa protegida en el silencio que le impide dominarla y apropiarse de su identidad jugando con un amor que solo pretende negarle su libertad al anonimato.

3. Veredicto final

A pesar de las grandes diferencias entre *La emoción de las cosas* y *Mi amor en vano*, las dos novelas presentan una sociedad actual cuyos postulados culturales silencian la persistencia de las discriminaciones de género, clase y raza. El predominio de la corrección política del lenguaje en las interacciones públicas revela una mayor sensibilidad hacia el receptor del discurso. Políticos, empresarios, profesores o cualquier otra persona

que ejerza un puesto de responsabilidad revisan constantemente sus disertaciones en un intento de paliar cualquier malentendido discriminatorio. Los estudios de mercado prestan mayor atención a la diversidad demográfica y alteran los mensajes publicitarios para abarcar a un mayor número de consumidores. La globalización económica potencia un aumento de interés público por lo que sucede fuera de las fronteras nacionales. Aún así, las cadenas televisivas de información tienden a destacar los casos de abusos sexuales, de crímenes, y de violencia doméstica cuando suceden en los sectores marginados de la sociedad al tiempo que silencian aquéllos que se desarrollan en la clase dirigente. Los lemas de igualdad, libertad y tolerancia a las diferencias son empleados como armas políticas en contra de cualquier autoridad. La era posmoderna en la que vivimos nos enseña a cuestionar los valores culturales que establecen las relaciones de poder en la sociedad puesto que siempre aparece un miembro discriminado u oprimido.

En medio de una sociedad que se erige como defensora de los débiles y marginados, Ángeles Mastretta y Soledad Puértolas nos presentan a dos narradores que pertenecen a una clase social acomodada. En sus narraciones hablan con la autoridad de su experiencia personal para mostrar que la identidad no solo se circunscribe a las condiciones raciales, de género o de clase sino que también debemos añadir la edad madura y la invalidez. Ambos son objeto del rechazo que supone la caducidad de un cuerpo, sea masculino o femenino, en una sociedad que impone fuertes postulados acerca del bienestar y la calidad de vida.

La emoción de las cosas dialoga con las teorías del feminismo y el posfeminismo para resaltar los grandes silencios que rodean a estos dos movimientos. Por un lado, el silenciamiento a las diferencias raciales y sociales por parte del feminismo se debe a un

intento de resaltar la universalidad de la opresión femenina frente al hombre, una marginalización que todavía persiste hoy a pesar de las reformas legales en muchos países. La crisis financiera y la recesión que afecta a la economía global provoca una serie de recortes públicos que afectan con mayor intensidad a las mujeres (Walby 158). Las fuerzas de desintegración en la Unión Europea para evitar la bancarrota en países como Grecia, Irlanda y Portugal producen un aumento del racismo y una disminución de puestos de trabajo para la mujer (160). Por otro lado, el silencio del posfeminismo ante el incremento de la pornografía y de las desigualdades de género en determinados cargos de poder se ofrece como un lamentable tributo a una identidad femenina forzada a aparentar modernidad y despreocupación para ser aceptada en la sociedad (McRobbie 34). El rechazo popular a la confrontación silencia la crítica hacia las irregularidades.

Mi amor en vano muestra la difícil relación que todo individuo mantiene con el poder y la marginalidad. El silencio masculino cubre todo el relato con su presencia al mismo tiempo que su carácter de receptor lo posiciona en un lugar de preeminencia en el diálogo. Los personajes masculinos se encuentran marginados por la pérdida de su función en la familia, por la ausencia de aquellos que todavía persisten en sus roles tradicionales de proveedores económicos o, por el contrario, por la incomprensión de los que compaginan el trabajo y el hogar sin la necesidad de la mujer. Del mismo modo, los personajes femeninos se encuentran marginados por una sociedad que acepta su emancipación profesional o sentimental siempre y cuando ésta sea aparente. La comunidad se tranquiliza cuando la mujer favorece las responsabilidades familiares al tiempo que silencia su vocación profesional. Esta marginalidad contrasta con el poder que ejercen sobre un narrador inválido al que niegan su discurso convirtiéndolo en un instrumento para

desahogar sus emociones. Su autoridad en las relaciones también se ve intensificada cuando su condición racial se impone sobre el hombre negro conquistando su cuerpo y voz como un objeto personal.

La importancia que en ambas novelas tiene ese público silencioso al que se dirige la narración, manifiesta el influjo de la cultura popular ya que el poder del texto se transfiere a la interpretación de la audiencia (Fenton 111). Este público tiene el poder de valorar las obras por su equilibrio entre el conocimiento de las normas sociales a las que se refieren y su propio poder para subvertir esas normas a través de los silencios del texto (113).

Mastretta escribe para un lector conocedor de los postulados culturales de rechazo al feminismo y el activismo político en busca de una mayor igualdad de género mientras Puértolas se dirige a una audiencia invisible que permite la posibilidad de discurso por el hecho de estar escuchando. Silencio y palabra se entremezclan como parte activa de la comunicación. A través de la escritura Mastretta restaura el silencio que se oculta detrás de esas palabras de condena al pasado militante de un feminismo considerado ya caduco (Caranfa, "Voices of Silence" 93). A través del silencio del receptor, Puértolas muestra cómo ese silencio promueve el encuentro con el mundo y el entendimiento del Otro (99-100).

Como bien señala Mastretta en la novela que hemos discutido, nuestro mundo "no quiere pensar en la vejez sino como algo que asusta, en un mundo que quiere el todo o nada, que se empeña en las cremas y los artilugios al tiempo en que nos regatea el derecho al ridículo, al temor, al llanto. Todo ese sentir es asunto de los jóvenes" (266). En el caso de Puértolas, la marginación de una narradora mayor de sesenta años en este mundo en el que impera la juventud encuentra su paralelismo con la "ausencia de censura" que debe

adoptar el narrador masculino en las relaciones personales con el Otro como único medio de alcanzar la completa felicidad (215). En ambos casos se denuncia la permanencia de unos patrones de comportamiento que marcan las desigualdades de género, clase y raza en una sociedad moderna que se considera global y cosmopolita.

CONCLUSIONES

El estudio del silencio en las obras analizadas resalta la complejidad de hallar una teoría que pueda definirlo y describir todos sus mecanismos internos. El silencio que presentan las novelas *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza y *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón denuncia la imposibilidad del individuo de huir ante la influencia de unas redes de poder político, social, religioso y cultural. La imagen de una araña silenciosa y amenazante como símbolo del poder que teje constantemente un tela invisible es empleada por Chacón para enfatizar que todos los miembros de una nación se encuentran inmersos en un mismo sistema opresivo. Una persona, sea de una clase marginada o dominante, puede reconocer la existencia de una opresión, aceptarla, negarla o resistirse a ella, pero siempre está sujeta a una serie de normas de comportamiento de acuerdo a los patrones culturales de la comunidad a la que pertenece. A pesar del carácter reivindicativo sobre el silencio impuesto a las experiencias de los republicanos durante la Guerra Civil y la dictadura española, la novela no ignora el silencio de aquéllos que no se posicionan en un bando político determinado. No todos los personajes están divididos drásticamente entre republicanos y nacionales, también existen personas anónimas que silencian sus opiniones y mantienen la distancia en las regiones rurales.

Independientemente de que este silencio se deba a un instinto de protección o a un sentimiento de rechazo a ambos partidos por considerar la guerra como una lucha por el

poder – recordemos que tanto republicanos como nacionales comenten atrocidades calificadas de daños colaterales durante la guerra – lo cierto es que el poder de la araña permanece indestructible. El final de la novela demuestra que tras la muerte de Franco, la araña política continúa ejerciendo su poder silenciando cualquier crítica hacia una precaria democracia que nace asentada en la necesidad del silencio.

La opresión proviene del sistema, de la existencia de la tela en sí, no de la identidad de la araña. Ésta puede ser representada por diversas personas o grupos sociales que son intercambiables, es decir, la identidad del vencedor no afecta al silencio del vencido. Siempre que exista una relación de poder, habrá un miembro subordinado a otro. El llamado pacto del silencio apoyado por los representantes de ambas posturas enfrentadas corrobora el criterio de David Lowenthal cuando afirma que una nación es única no solo por lo que decide recordar de su pasado sino por lo que determina olvidar (50). Los estudios actuales que tratan de recuperar esa memoria olvidada para marcar que la España actual ha alcanzado la suficiente madurez democrática como para aceptar las críticas sobre su nacimiento, muestran cómo tras la dictadura la voz de los autores republicanos silencian la de los escritores nacionales. Novelas como *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas reflexionan sobre la escasa consideración que se tiene hacia los escritores “fachas” que escribieron bajo una ideología falangista mientras se resalta el valor de resistencia en los autores que escriben con la ideología republicana.

Cristina Rivera Garza presenta una visión similar de la nación en la que el silencio es el hilo con el que se tejen las redes sociales del México revolucionario. La distancia temporal del período representado elimina el carácter reivindicativo con el que Chacón observa la Guerra Civil. Rivera Garza dialoga con los postulados de Octavio Paz y Carlos

Fuentes para mostrar la imposibilidad de eliminar a los grupos sociales abyectos de la identidad nacional como son las mujeres, los enfermos y los jóvenes que no se amoldan a las normas de modernización exigidas por el sistema cultural (Roberts-Camps 82). Si la novela de Chacón demuestra que la araña del poder no se puede destruir, Rivera Garza enfatiza que la existencia de unos seres marginados alimenta el poder de los grupos dominantes. Sin ellos, no existe el poder. El silencio en esta novela no es determinado por las ideologías políticas sino por la aceptación o el rechazo de las pautas que se establecen como normativas dentro de un sistema. A pesar de las diferencias de clase y de género que se observan en la novela con respecto al uso del silencio, tanto Matilda como Joaquín Buitrago se refugian en él como único camino para denunciar su marginalidad y su fracaso. Debido al carácter impositivo del silencio femenino, un silencio que debe ser aprendido desde la niñez, Matilda se ve obligada a disfrazar de locura sus críticas a la visión hegemónica masculina de la política. Sus cartas de quejas a los maltratos físicos sufridos por las mujeres en el manicomio se ocultan por medio de una escritura irregular. Esto permite que el lector las acepte como testimonios de denuncia, o que las rechace por su ruptura con los parámetros retóricos que determinan cómo se debe escribir una carta formal. Por otro lado, el silencio masculino se enfrenta a las presiones sociales de alcanzar el éxito económico y profesional para poder ser parte de una nación que fomenta el progreso y el éxito.

En ambas novelas, Chacón y Rivera Garza establecen los lazos existentes entre la memoria, la identidad nacional y la escritura (Eakin 291; Ferrán, *Working Through Memory* 15; Lowenthal 41). Muestran a la vez cómo cualquier sistema, sea político, cultural, ideológico o literario, se encuentra validado por unas redes de poder en las que el

silencio es frecuentemente empleado por los miembros discriminados que le dan un cambio de significado para denunciar su posición marginada (Ludmer 53). La existencia de una araña que teje los hilos del silencio al tiempo que mantiene una estricta vigilancia sobre su tela social reafirma la relación interdependiente que establece Foucault entre el conocimiento y el poder (“Discipline and Punish” 550).

Dentro del contexto literario, si lo consideramos como una fuerza en constante movimiento sin una dirección específica, podemos apreciar la relevancia que tiene el proceso mismo de lectura y la relación entre el lector y el texto (Loevlie 49). El silencio funciona como un engranaje retórico que nos permite encuadrar la obra dentro de un contexto histórico, ideológico y cultural específico, sabiendo que nuestra forma de leer también está sujeta a unos postulados culturales predeterminados. Las novelas *El sueño de Venecia* (1992), de Paloma Díaz-Mas y *El velázquez de París* (2007), de Carmen Boullosa ahondan en esta percepción histórica del silencio como parte integrante del conocimiento humano. Toda manifestación artística y narrativa es fruto de su contexto y no debemos olvidar que la escritura académica también forma parte de esa construcción cultural del saber. De la misma forma que los eruditos del arte en estas novelas rebaten con un tono de superioridad y desdén las interpretaciones del pasado, los investigadores del futuro observarán nuestros debates sobre la identidad fragmentada, la diversidad, el posfeminismo y otros tantos términos estudiados con el mismo recelo con que nosotros vemos los postulados del pasado.

La atracción compartida de estas dos autoras sobre la literatura del Siglo de Oro hace que sus novelas dialoguen de una forma más directa con los postulados científicos y literarios de esta época. Los principios de Descartes sobre el papel de la duda en la

adquisición del conocimiento racional se ven reflejados en la incredulidad que caracteriza nuestra época posmoderna hacia cualquier teorización histórica (Lyotard 356). Boullosa recupera a una narradora cervantina que constantemente rompe las barreras entre realidad y ficción. Sus continuas interrupciones en el texto para apelar al lector parodian nuestra cultura popular como lo hiciera Cervantes siglos atrás. Si *El Quijote* nace como burla a los estereotipos de las novelas de caballerías, *El velázquez de París* caricaturiza el periodismo sensacionalista y los programas de novedades tan exitosos en las cadenas televisivas de la actualidad. El arte de las sugerencias de Cervantes es imitado por Boullosa por medio de referencias vedadas al conocimiento científico de Sor Juana. De esta forma, el silencio en esta novela resalta las implicaciones ideológicas que tiene toda narrativa, incluida la científica, puesto que el binomio compuesto por el pensamiento y la existencia según los principios de Descartes se rompe con Sor Juana. Su condición de mujer le niega en la época la capacidad de emitir un pensamiento racional y por lo tanto su existencia como un ser intelectual. Igualmente, la descripción del lienzo de Velázquez mantiene claras resonancias con la representación del México colonial de su novela *Duerme* denunciando su condición marginal al igual que la de los conversos expulsados.

Paloma Díaz-Mas dialoga también con Linda Hutcheon y Hayden White para mostrar que la atención posmoderna a los grupos marginados no es nueva en la historia de la literatura. Los pícaros, las prostitutas, los asaltantes de caminos, los conversos y otros muchos marginados sociales pueblan y en numerosas ocasiones hasta protagonizan la literatura del Siglo de Oro. La diferencia está en que dialogan con otras estructuras de poder sujetas a la realidad social del momento (Felski 164). El silencio que separa los diferentes siglos entre los capítulos simboliza el paso del tiempo en que las nuevas

generaciones se distancian de la historia para juzgarla aplicando sus propias concepciones culturales (Drinkwater and Macklin 320). Díaz-Mas retoma al personaje quijotesco en la caracterización de Gracia, una mujer que a partir de sus lecturas en latín sobre retórica, ciencia y teología desafía la realidad al descubrir la hipocresía de aquellos que deben vigilar constantemente las apariencias para proteger su honra ficticia de buenos cristianos. Si las referencias silenciosas a Sor Juana en la novela de Boulosa rechazan la creencia del momento de que las mujeres no son seres racionales, Díaz-Mas contradice la imagen de una mujer lectora inculta al tergiversar el modelo cervantino. Gracia lee con escepticismo las palabras impresas pero presta suma atención a los silencios del texto (Felski 35).

En ambas novelas el silencio revela no solo las relaciones de poder entre los personajes, sino que toda época histórica, incluida la nuestra, considera su propio tiempo como algo especial, capaz de convertir a cualquier otro período en obsoleto (Spivak, "Why Study the Past?" 2-3). Los avances científicos del Siglo de Oro abren los límites geográficos del mundo conocido hasta el momento, así como hoy la globalización nos da acceso a un concepto de contemporaneidad continua gracias a los avances informáticos (3). El énfasis en la construcción de una memoria cosmopolita de la que habla Daniel Levi y Natan Sznajder nos hace olvidar que toda memoria colectiva se crea a través de silencios y vocalizaciones. Los cortes y deterioros que sufren los cuadros en ambas novelas hablan de una identidad cosmopolita que censura lo que desea olvidar y enfatiza lo que considera positivo de su realidad cultural (Lowenthal 50).

Las aportaciones de Soledad Puértolas y Ángeles Mastretta abren el diálogo a la crítica del presente con miras al futuro de las generaciones más jóvenes. Todas las novelas anteriores evalúan el pasado para entender el presente, o en el caso de Díaz-Mas y

Boullosa miran nuestro presente con la misma visión inquisitiva en que observan el pasado histórico. Sin embargo, la madurez de Mastretta y Puértolas les permite reflexionar con mayor escepticismo sobre la influencia de la cultura popular occidental en nuestra concepción del mundo. La formación periodística que tienen ambas autoras les proporciona la experiencia de analizar críticamente el presente del año 2012.

En un primer momento, las diferencias en los intereses narrativos de las novelas desvían la atención del empleo que realizan del silencio. *La emoción de las cosas* nos introducen en el seno familiar de las memorias de Mastretta pero si escuchamos con atención a sus quejas sobre la idealización de las mujeres más jóvenes que dan por hecho la igualdad social, descubrimos una crítica a esta generación que se deja engañar por la publicidad del progreso, la modernización y la tolerancia. Mastretta aboga por las luchas de las mujeres de su generación que lograron transformar las leyes de discriminación y que otorgaron a la mujer el acceso a puestos relevantes de trabajo. Sus continuas alusiones a Sor Juana, Edith Wharton y Jane Austen contribuye a encuadrar las luchas del feminismo en un entorno global e histórico. Las mujeres han sido discriminadas desde la Antigüedad hasta nuestros días, no solo en México sino también en Europa y América. Su feminismo militante se oculta tras historias de animales masculinos que mueren trágicamente o cometen alguna crueldad mientras los animales hembra se convierten en víctimas de la violencia masculina y deben ser protegidas. El silencio del feminismo ante las diferencias raciales y de clase se mantiene en la obra de Mastretta para enfatizar que la solidaridad femenina todavía es necesaria en un mundo donde las mujeres siguen siendo víctimas del crimen y las guerras (Walby 158). Es más, su crítica hacia la situación actual de desestabilidad política, secuestros, vandalismo y ataques a civiles en el corazón de México

D.F. hacen que la narradora se preocupe ante la actitud que siente su hija cuando cuenta con total naturalidad que la han apuntado con un arma en la calle. Mastretta reflexiona sobre el silencio de las jóvenes ante la publicidad que explota la sexualidad de la mujer, el ataque a la vejez y la pasividad ante la ausencia de mujeres en puestos relevantes del gobierno. Su conclusión es que el silencio femenino ante la cultura popular favorece su desaparición como sujeto para convertirse de nuevo en esa maceta con la que termina la novela, es decir, en un ser doméstico silenciado por el estruendo del hombre representado en un grillo ruidoso.

Mi amor en vano muestra la otra cara de la moneda. Aquí el silencio es empleado fundamentalmente por el narrador masculino que tras el accidente de tráfico que lo sume a una vida con nuevos desafíos busca convertirse en un buen receptor. Su aprendizaje para prestar atención a los demás en lugar de girar el mundo alrededor de su propio dolor parece obedecer a las presiones del feminismo que lo instan a callar y escuchar (Holmgren and Hearn 413). Paradójicamente, termina por descubrir que su condición de receptor pasivo es lo que permite el discurso femenino. De este modo, el poder no reside en quien habla, sino en quien escucha (hooks, "Talking Back" 124). El silencio de Julio introduce la crítica a una sociedad que niega la existencia del racismo. La publicidad comercial emplea la diversidad racial como un instrumento de ventas y ofrece el incentivo de un peligro seductor para justificar la colonización del cuerpo negro por una persona blanca bajo la bandera de un amor ("Devorar al otro" 20-22). En esta novela, Puértolas presenta a las mujeres sumidas en los mismos problemas denunciados por el feminismo: las relaciones sentimentales, la profesión y la familia. Ninguna de ellas encuentra la felicidad, el silencio

se adopta como parte de una realidad que no se puede cambiar. Incluso el narrador termina la novela sumiéndose en la duda de haber soñado.

La relación entre los personajes, las redes de poder, el contexto comunicativo y la conexión entre el lector y el texto son fundamentales para aportar una interpretación del silencio. Es indudable que su valor polisémico rechaza la posibilidad de una sola deducción. Cualquier lectura del silencio literario que hagamos siempre depende de nuestra involucración con el contexto en el que vivimos gracias a su dinámica como un ente históricamente determinado (Loevlie 236). Al igual que en las obras de Boullosa y Díaz-Mas, el silencio nos permite indagar en la realidad del pasado así como entender nuestro presente, pero también será el medio que el futuro empleará para indagar en nuestras concepciones teóricas. Lo que hoy callamos, o lo que silenciamos tras palabras de libertad y progreso en nuestra escritura académica y literaria, será la marca de nuestra identidad para los expertos del futuro. Nuestro silencio nos define.

OBRAS CITADAS

- Alsop, Elizabeth. "Refusal to tell: Withholding Heroines in Hawthorne, Wharton, and Coetzee." *College Literature* 39.3 (2012): 84-105. Print.
- Alvarado, Luis Felipe. "Charla con Ángeles Mastretta." *Revista de Humanidades* 6 (1999): 273-78. Print.
- Amat, Nuria. *Escribir y callar*. Madrid: Siruela, 2010. Print.
- . *Todos somos Kafka*. Madrid: Anaya, 1993. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. 2nd ed. London: Verso, 1991. Print.
- Arbor, Joy. "With Our Ears to the Ground: Compassionate Listening in Israel / Palestine." Glenn and Ratcliffe 217-30.
- Báez-Jorge, Félix. "La Virgen de Guadalupe." *Mitos mexicanos*. Coord. Enrique Florescano. México D.F.: Aguilar, 1995. 139-46. Print.
- Bailey, Kay E. "El uso del silencio en *Arráncame la vida* por Ángeles Mastretta." *Revista Hispana de Cultura y Literatura* 7.1 (1991): 135-42. Print.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel." 1934. Rivkin and Ryan 674-85.
- Barrientos, Juan José. *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México D.F.: UNAM, 2001. Print.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." 1967. *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. NY: Hill and Wang, 1978. 142-48. Print.
- . *Writing Degree Zero*. 1953. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. NY: Hill and Wang, 1977. Print.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. 1987. México D.F.: De Bolsillo, 2005. Print.
- Baulenas, Lluís Anton. *Hilo de plata*. 1998. Trans. Juan Carlos Gentile-Vitale. Barcelona: Muchnik Editoriales, 2001. Print.
- Beatty, Joseph. "Good Listening." *Educational Theory* 49.3 (1999): 281-98. Print.

- Becker, Penny Edgell. "Boundaries and Silences in a Post-Feminist Sociology." *Sociology of Religion* 61.4 (2000): 399-408. Print.
- Beer, Gabriella de. "Interview with Mastretta." *Latin American Literature and Arts* 48 (1994): 14-17. Print.
- Belausteguigoitia, Marisa. "Las nuevas Malinches: mujeres fronterizas." *Nexos* 314 (2004): 28-30. Print.
- Beltrán, Rosa. *Alta infidelidad*. México D. F.: Alfaguara, 2006. Print.
- . *La corte de los ilusos*. 1995. México D.F.: Planeta, 2007. Print.
- Benjamin, Orly. "The Power of Unsilencing: Between Silence and Negotiation in Heterosexual Relationships." *Journal for the Theory of Social Behaviour* 33.1 (2003): 1-19. Print.
- Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. 1955. Ed. Hannah Arendt. NY: Schocken Books, 2007. Print.
- . "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." 1935. Rivkin and Ryan 1235-41.
- Bhabha, Homi K. "Homi K. Bhabha – The Manifesto." *Wasafiri* 29 (1999): 38-43. Print.
- . *Science + Fiction*. Berlin, Germany: Jovis, 2004. Print.
- Boullosa, Carmen. "La destrucción en la escritura." *INTI* 42 (1995): 215-20. Print.
- . *Duerme*. Madrid: Alfaguara, 1994. Print.
- . "El que gira la cabeza y el fuego: historia y novela." *Revista de Literatura Hispanoamericana* 30 (1995): 5-16. Print.
- . *El velázquez de París*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. Print.
- Bröscher, Barbara, and Carlos Rincón, eds. *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo."* Berlín: Edición Tranvía, 1999. Print.
- Bruce-Novoa, Juan. "Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza." *Estrada* 203-22.
- Brummett, Barry. "Towards a Theory of Silence as a Political Strategy." *The Quarterly Journal of Speech* 66 (1980): 289-303. Print.

- Bruner, Jeffrey. "Figurative Fiction: Verbal and Visual Intertextuality in Paloma Díaz-Mas's *El sueño de Venecia*." *ALEC* 27.2 (2002): 63-78. Print.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. NY: Routledge, 1999. Print.
- Caranfa, Angelo. "Silence as the Foundation of Learning." *Educational Theory* 54.2 (2004): 211-30. Print.
- . "Voices of Silence in Pedagogy: Art, Writing and Self-Encounter." *Journal of Philosophy of Education* 40.1 (2006): 85-103. Print.
- Carmona, Vicente, Jeffrey Lamb, Sherry Velasco, and Barbara Zecchi. "Conversando con Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas y Soledad Puértolas: 'Feminismo y literatura no tienen nada que ver'." *Mester* 20.2 (1991): 157-65. Print.
- Carrilo, Nuria. "El camino de la escritura. (Entrevista con Paloma Díaz-Mas)." *La Nueva Literatura Hispánica* 2 (1998): 91-101. Print.
- Castellanos, Rosario. "Autorretrato." *Rosario Castellanos. Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998. 187-89. Print.
- . *El eterno femenino*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975. Print.
- . *Mujer que sabe latín...* México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1973. Print.
- . *Oficio de tinieblas*. 1962. Barcelona: Libros del Silencio, 2009. Print.
- Castillo, Debra A. *Easy Women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998. Print.
- . *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992. Print.
- Castro Ricalde, Maricruz. "Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza: cuestionando el proyecto de la nación." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 11.26 (2005): vi-xii. Print.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001. Print.
- Chacón, Dulce. *La voz dormida*. 2002. 5th ed. Madrid: Punto de Lectura, 2008. Print.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California P, 1979. Print.

- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. 1975. Trans. Ana María Moix. Madrid: Dirección General de la Mujer, 1995. Print.
- Coll-Tellechea, Reyes. "España a examen: *El sueño de Venecia* y la memoria histórica en un caleidoscopio picaresco." *Confluencia* 13.2 (1998): 61-68. Print.
- Colmeiro, José F. "Re-Collecting Women's Voices from Prison: The Hybridization of Memories in Dulce Chacón's *La voz dormida*." *Foro Hispánico: Revista Hispánica de los Países Bajos* 31 (2008): 191-209. Print.
- Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad. *Normas de decencia cristiana*. Madrid: Secretario del Episcopado Español, 1959. Print.
- Coppock, Vicki, Deena Haydon, and Ingrid Richter. *The Illusions of "Post-Feminism." New Women, Old Myths*. London, UK: Taylor & Francis Ltd., 1995. Print.
- Corbalán, Ana. "Homenaje a la mujer republicana: Reescritura de la Guerra Civil en *La Voz dormida*, de Dulce Chacón, y *Libertarias*, de Vicente Aranda." *Crítica Hispánica* 32.1 (2010): 41-64. Print.
- Coria-Sánchez, Carlos M. "Ángeles Mastretta y *FEM*, diálogo feminista." *Proceedings* 19 (2001): 133-40. Print.
- Corominas, Federico, and Valentín Moragas Roger. *Vida conyugal y sexual*. 1956. 5ª ed. Barcelona: Editorial Gassó Hnos, 1964. Print.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *The Answer / La Respuesta*. 1691. Eds. Electa Arenal and Amanda Powell. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 1994. Print.
- . *Primero Sueño y otros escritos*. 1692. Ed. Elena del Río Parra. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- Dalton, Mary M., and Kirsten J. Fatzinger. "Choosing Silence: Defiance and Resistance Without Voice in Jane Campion's *The Piano*." *Women and Language* 26.2 (2003): 34-39. Print.
- Demasiado amor*. Dir. Ernesto Rimoch. Perf. Juan Alonso, Martín Altomaro, and Alma Rosa Anorve. Panavisión, 2002. Film.
- Descartes, René. *Selected Philosophical Writings*. Ed. John Cottingham. Trans. John Cottingham, Robert Stouthoff and Dugald Murdoch. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1999. Print.

- Díaz-Mas, Paloma. "La construcción de una escritora." *En sus propias palabras: Escritoras españolas ante el mercado literario*. Ed. Christine Henseler. Madrid: Torremozas, 2003. 17-34. Print.
- . "Rojas Zorrilla y otros dramaturgos españoles en la biblioteca de un sefardí de Gibraltar del siglo XVIII." *Revista de literatura* 69.137 (2007): 125-39. Print.
- . *El sueño de Venecia*. 1992. Barcelona: Anagrama, 2009. Print.
- Diquinzio, Patrice. *The Impossibility of Motherhood. Feminism, Individualism, and the Problem of Mothering*. New York: Routledge, 1999. Print.
- D'Lugo, Carol Clark. "Before They Disappear: Reassessing Cultural (De)Formation in Mexico." Bröscher and Rincón 133-44.
- Domenella, Ana Rosa. "Del canon a la parodia: posible diálogo entre Santa y la Diabla." *Santa, Santa nuestra*. Ed. Rafael Olea Franco. México D.F.: El Colegio de México, 2005. 287-302. Print.
- . "Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1.2 (1996): 7-23. Print.
- Domingo, Carmen. *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen, 2007. Print.
- Donahue, Darcy. "The Narrator in Soledad Puértolas' *Todos mienten*." *Letras Femeninas* 20.1 (1994): 101-08. Print.
- Dorra, Raúl. "Poética de la voz." *Entre la voz y la letra*. Puebla: Plaza y Valdés, 1997. 11-39. Print.
- Drinkwater, Judith, and John Macklin. "Keeping it in the Family: Secret Histories in Paloma Díaz-Mas's *El sueño de Venecia*." *Bulletin of Hispanic Studies* 75.3 (1998): 317-29. Print.
- Eakin, Paul John. "Autobiography, Identity, and the Fictions of Memory." *Memory, Brain, Belief*. Eds. Daniel L. Schacter and Elaine Scarry. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002. 290-306. Print.
- Elorza, Antonio. "España y México: modernidades frustradas." *Letras Libres* 8.95 (2006): 36-39. Print.
- Epps, Bradley. "Spanish Prose, 1975-2002." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2004. 705-23. Print.

- Escaja, Tina. "Género, tecnología e internet en Latinoamérica y vigencias del formato digital." *Letras Femeninas* 38.1 (2012): 147-65. Print.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. 1989. New York: Anchor Books, 1992. Print.
- Estrada, Oswaldo, ed. *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* México: Ediciones Eón, University of North Carolina at Chapel Hill and UC-Mexicanistas, 2010. Print.
- . "De putas y locas... o de la historia y la ficción en la obra transgénerica de Cristina Rivera Garza." *Monographic Review* 26 (2010): 149-64. Print.
- . "(Re)Constructions of Memory and Identity Formation in Carmen Boullosa's Postcolonial Writings." *South Atlanta Review* 74.4 (2009): 131-48. Print.
- . "Treinta años de sabor y sinsabor, sazonados por el arte de la ficción." *En gustos se comen géneros II*. Ed. Sara Poot-Herrera. Mérida, México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003. 96-104. Print.
- Everly, Kathryn. "Women, War, and Words in *La voz dormida* by Dulce Chacón." *Women in the Spanish Novel Today: Essays on the Reflection of Self in the Works of Three Generations*. Eds. Kyra A. Kietrys and Montserrat Linares. Jefferson, NC: McFarland, 2009. 77-91. Print.
- Felski, Rita. *Literature after Feminism*. Chicago: U of Chicago P, 2003. Print.
- Fenton, Natalie. "Feminism and Popular Culture." *Gamble* 104-16.
- Ferguson, Kennan. "Silence: A Politics." *Glenn and Ratcliffe* 113-29.
- Ferrán, Ofelia. "La escritura y la historia. Entrevista con Paloma Díaz-Mas." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 22.1-2 (1997): 327-45. Print.
- . *Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell UP, 2007. Print.
- Ferrús Antón, Beatriz, and Nuria Girona Fibla, eds. *Vida de Sor Francisca Josefa del Castillo*. Madrid: Iberoamericana, 2009. Print.
- Fish, Stanley. "Interpretative Communities." 1976. Rivkin and Ryan 217-21.
- Fiske, John. "Television Culture." 1990. Rivkin and Ryan 1274-84.
- Folkart, Jessica. "El arte apropiado: La reproducción de la identidad en *El Sueño de Venecia*." *Symposium* 58.2 (2004): 93-107. Print.

- Foucault, Michel. "The Archeology of Knowledge." 1969. Rivkin and Ryan 90-96.
- . "Discipline and Punish." 1975. Rivkin and Ryan 549-66.
- . *Las palabras y las cosas*. 1966. Trans. Elsa Cecilia Frost. México D.F.: Siglo XXI, 1996. Print.
- Franco, Jean. *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*. Trans. Mercedes Córbova y Magro. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. Print.
- . *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002. Print.
- . *Plotting Women. Gender and Representation in México*. New York: Columbia UP, 1989. Print.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000. Print.
- Frenk, Margit. "El lector silencioso." *Entre la voz y el silencio*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1997. 73-86. Print.
- Fuente Freyre, J.A. de la. *La biología en la Antigüedad y la Edad Media*. Salamanca: U. de Salamanca P., 2002. Print.
- Fuentes, Carlos. *Los años con Laura Díaz*. México D.F.: Alfaguara, 1999. Print.
- . *Nuevo tiempo mexicano*. México D.F.: Aguilar, 1994. Print.
- . *Tiempo mexicano*. México D.F.: Editorial J. Mortiz, 1973. Print.
- . *Valiente mundo mexicano*. Madrid: Mandadori, 1990. Print.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. 1929. Ed. Domingo Miliani. Madrid: Cátedra, 1997. Print.
- Gamble, Sarah, ed. *Feminism and Postfeminism*. London, UK: Routledge, 2010. Print.
- . "Postfeminism." Gamble 43-54.
- Gamboa, Federico. *Santa*. 1903. Ed. Javier Ordiz. Madrid: Cátedra, 2002. Print.
- García Canclini, Nestor. "Globalización e interculturalidad: próximos escenarios en América Latina." *Cartografías y estrategias de la "postmodernidad" y la*

- "postcolonialidad" en *Latinoamérica*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid: Iberoamericana, 2006. 129-41. Print.
- . "Introduction: Hybrid Cultures in Globalized Times." *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. London, Minneapolis: U of Minnesota P, 2005. XXIII-XLVI. Print.
- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. 1963. México D.F.: Joaquín Mortiz, 2009. Print.
- Gates, Eunice Joiner. "Reminiscences of Góngora in the Works of Sor Juana Inés de la Cruz." *PMLA* 54.4 (1939): 1041-58. Print.
- Genz, Stéphanie, and Benjamin A. Brabon. *Postfeminism. Cultural Texts and Theories*. Edinburgh, UK: Edinburgh UP, 2010. Print.
- Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. "The Madwoman in the Attic." 1980. Rivkin and Ryan 812-25.
- Giménez, Gerónimo, and Julián Romea. *La Tempranica: zarzuela en un acto*. 1900. Eds. Olivia García and Claudio Prieto. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999. Print.
- Giménez-Micó, M^a José. "Los olvidados de la Guerra Civil: Mujeres en las cárceles de Franco." *Ávila: Cura de la mística*. Ed. Juan Fernández Jiménez. Erie, PA: Asociación de Licenciados y Doctores españoles en Estados Unidos, 2011. 71-79. Print.
- Glantz, Margo. "La posmodernidad: formas de resistencia." *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 13-14 (1996): 139-57. Print.
- . *El rastro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002. Print.
- Glenn, Cheryl. *Unspoken. A Rhetoric of Silence*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2004. Print.
- Glenn, Cheryl, and Krista Ratcliffe. "Introduction: Why Silence and Listening Are Important Rhetorical Arts." Glenn and Ratcliffe 1-19.
- , eds. *Silence and Listening as Rhetorical Arts*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2011. Print.
- Glenn, Kathleen M. "Reading Postmodernism: The Fiction of Cristina Fernández Cubas, Paloma Díaz-Mas, and Marina Mayoral." *South Central Review* 18.1-2 (2001): 78-93. Print.

- . "Reading and Rewriting *El sueño de Venecia*." *Romance Languages Annual* 7 (1995): 483-90. Print.
- Grandes, Almudena. *Malena es un nombre de tango*. 1994. 5nd ed. Barcelona: Tusquets, 2007. Print.
- "Grillo." *Diccionario de la Real Academia Española*. 22^a ed. 2001. Web. 1 Feb. 2012.
- Gruzinski, Serge. "Introducción." *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. 11-16. Print.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México D.F.: UNAM, 2007. Print.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. "Vertiente histórica y procesos intertextuales en *Duerme*." Bröscher and Rincón 145-52.
- Haney López, Ian F. "The Social Construction of Race." 2000. Rivkin and Ryan 964-74.
- Harzewski, Stephanie. *Chicklit and Postfeminism*. Charlottesville, VA: U of Virginia P, 2011. Print.
- Hatcher, Tim. "Becoming an Ethical Scholarly Writer." *Journal of Scholarly Publishing* 42.2 (2011): 142-59. Print.
- Heffner, Elaine. *Mothering: The Emotional Experience of Motherhood After Freud and Feminism*. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1978. Print.
- Henseler, Christine. "The Sixth Chapter of *El sueño de Venecia*: Vission and Truth in Paloma Díaz-Mas." *Revista Hispánica Moderna* 52.1 (1999): 180-92. Print.
- Hernández, Juana Amelia. "La postmodernidad en la ficción de Paloma Díaz-Mas." *Romance Languages Annual* 2 (1990): 450-54. Print.
- Hind, Emily. *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual From Sor Juana to Poniatowska*. New York: Palgrave MacMillan, 2010. Print.
- Hinshaw, Wendy Wolters. "Making Ourselves Vulnerable: A Feminist Pedagogy of Listening." Glenn and Ratcliffe 264-77.
- Hodgson-Wright, Stephanie. "Early Feminism." Gamble 3-15.
- Holmgren, Linn Egeberg, and Jeff Hearn. "Framing 'Men in Feminism:': Theoretical Locations, Local Context and Practical Passings in Men's Gender-Conscious

- Positionings on Gender Equality and Feminism.” *Journal of Gender Studies* 18.4 (2009): 403-418. Print.
- hooks, bell. “Devorar al otro: deseo y resistencia.” 1992. Trans. Mónica Mansour. *Debate Feminista* 7.13 (1996): 17-39. Print.
- . “Remembered Rapture: Dancing with Words.” *JAC: Journal of Composition Theory* 20.1 (2000): 1-8. Print.
- . “Talking Back.” *Discourse* 8 (1986-87): 123-28. Print.
- Hurtado, Aída, and Mrinal Sinha. “More than Men: Latino Feminist Masculinities and Intersectionality.” *Sex Roles* 59 (2008): 337-49. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. NY: Routledge, 1988. Print.
- . “Historiographic Metafiction.” *Theory of the Novel. A Historical Approach*. Ed. Michael McKeon. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 2000. 830-50. Print.
- Ibsen, Kristine. *The Other Mirror: Women’s Narrative in Mexico, 1980-1995*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997. Print.
- . *Women’s Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Gainesville: UP Florida, 1999. Print.
- Illarregui, Gladys M. “Discursos contra el silencio: los textiles mexicas y Frida Khalo.” *Letras femeninas* 22.2 (1996): 9-18. Print.
- Irigaray, Luce. “The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine.” Rivkin and Ryan 795-98.
- Johnson, Nan. “Reigning in the Court of Silence: Women and Rhetorical Space in Postbellum America.” *Philosophy and Rhetoric* 33.3 (2000): 221-42. Print.
- Jørgensen, Beth. “Actos de atención: Intersecciones en el pensamiento social de Weil, Castellanos y Poniatowska.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 31.3 (2007): 413-29. Print.
- Kahler, Erich. *The Inward Turn of Narrative*. Princeton: Princeton UP, 1973. Print.
- Kanost, Laura. “Reading the Asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza.” *Hispanic Review* 76.3 (2008): 299-316. Print.
- Kant, Immanuel. “Transcendental Aesthetic.” 1781. Rivkin and Ryan 131-36.

- Kepner, Christine, and Phyllis Mitchell. "Comer caliente: The Meaning of Food in *Un calor tan cercano* and *La voz dormida*." *Monographic Review* 21 (2005): 146-66. Print.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. "Epistemology of the Closet." 1990. Rivkin and Ryan 912-21.
- Krauze, Enrique. "Gratitud y compromiso: Quinto Aniversario en España." *Letras Libres* 8.95 (2006): 16-18. Print.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. 1980. Trans. Leon S. Roudiez. NY: Columbia UP, 1982. Print.
- Kurian, Alka. "Feminism and the Developing World." *Gamble* 66-79.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I." 1966. Rivkin and Ryan 441-46.
- Laforet, Carmen. *Nada*. 1945. Barcelona: Ediciones Destinos, 1995. Print.
- Lamas, Marta. "Madrecita santa." *Mitos mexicanos*. Coord. Enrique Florescano. México D.F.: Aguilar, 1995. 173-78. Print.
- Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1981. Print.
- Leal, Luis. "Archetypes in Mexican Literature." *Women in Hispanic Literature Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: U of California P, 1983. 227-42. Print.
- LeBihan, Jill. "Feminism and Literature." *Gamble* 129-39.
- Leggott, Sarah. "Memory, Postmemory, Trauma: The Spanish Civil War in Recent Novels by Women." *Fulgor: Flinders University Languages Group Online Review* 4-1 (2009): 25-33. Web. 3 Mar. 2012.
- León-Portilla, Miguel. "España y México: encuentros y desencuentros." *Letras Libres* 8.95 (2006): 26-30. Print.
- Lévi-Strauss, Claude. *Look, Listen, Read*. 1993. Trans. Brian Singer. New York: Harper Collins Publishers, Inc., 1997. Print.
- Levy, Daniel, and Natan Sznaider. "Memory Unbound. The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory." *European Journal of Social Theory* 5.1 (2002): 87-106. Print.

- Lind, Amy. "Feminist Post-Development Thought: 'Women in Development' and Gendered Paradoxes of Survival in Bolivia." *Women's Studies Quarterly* 31. 3-4 (2003): 227-46. Print.
- Littau, Karin. *Theories of Reading. Books, Bodies, and Bibliomania*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2006. Print.
- Loeza, Guadalupe. *Las niñas bien*. México D.F.: Ediciones Océano, 1985. Print.
- . *Las niñas bien. 25 años después*. México D.F.: Ediciones Océano, 2010. Print.
- Lodge, David. *Consciousness and the Novel. Connected Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2002. Print.
- Loevlie, Elisabeth Marie. *Literary Silences in Pascal, Rousseau, and Beckett*. Oxford: Oxford UP, 2003. Print.
- López González, Aralia. "Justificación teórica: Fundamentos feministas para la crítica literaria." *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. Coord. Aralia López González. México D.F.: El Colegio de México, 1995. 13-48. Print.
- Lowenthal, David. "Identity, Heritage, and History." *Commemorations: The Politics of National Identity*. Ed. John R. Gillis. Princeton: Princeton UP, 1994. 41-60. Print.
- Lucía, Lucía*. Dir. Antonio Serrano. Perf. Cecilia Roth, Carlos Álvarez-Nóvoa, and Kuno Becker. LolaFilms and 20th Century Fox, 2003. Film.
- Ludmer, Josefina. "Tratas del débil." *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Elena Patricia González and Eliana Ortega. Río Piedras, PR: Huracán, 1984. 47-54. Print.
- Liotard, Jean-François. "The Postmodern Condition." 1979. Rivkin and Ryan 355-64.
- Macdonald, Regina Harrison. "Rosario Castellanos: On Language." *Homenaje a Rosario Castellanos*. Valencia: Albatros, 1980. 41-64. Print.
- Mahoney, Maureen A. "The Problem of Silence in Feminist Psychology." *Feminist Studies* 22.3 (1996): 603-25. Print.
- Mainer, José-Carlos. *Pío Baroja*. Madrid: Taurus/Fundación Juan March, 2012. Print.
- Maitra, Ishani. "Silence and Responsibility." *Philosophical Perspectives* 18 (2004): 189-208. Print.

- Martí-Peña, Guadalupe. "Los avatares de un cuadro: arte y literatura en *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas y *El velázquez de París* de Carmen Boullosa." *Estravío* 3 (2008): 104-20. Print.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. 1978. 17th ed. Barcelona: Ediciones Destino, 2000. Print.
- . *Entre visillos*. 1957. Barcelona: Ediciones Destino, 1958. Print.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. 1987. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994. Print.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *From Lack to Excess: "Minor" Readings of Latin American Colonial Discourse*. Lewisburg: Bucknell UP, 2008. Print.
- Mastretta, Ángeles. "El amor más fino." *Debate Feminista* 1.1 (1990): 147-49. Print.
- . *Arráncame la vida*. 1985. México D.F.: Vintage Español, 1997. Print.
- . "Edith Wharton: Una pasión asombrada." *Nexos* 24. 288 (2001): 83-84. Web. 3 Feb. 2012.
- . *La emoción de las cosas*. México, D.F.: Editorial Planeta, 2012. Print.
- Mattalia, Sonia. "Entre miradas: Las novelas de Soledad Puértolas." *Ventanal* 14 (1988): 171-92. Print.
- Matute, Ana María. *Paraíso inhabitado*. Barcelona: Editorial Destino, 2008. Print.
- Mayock, Ellen. "La maternidad transgresora en *La voz dormida* de Dulce Chacón." *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación* 5 (2004): 22-36. Print.
- Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes. "Parody and the Truth of History in Paloma Díaz-Mas's *El sueño de Venecia*." *Letras Peninsulares* 8.1 (1995): 7-25. Print.
- McKee Irwin, Robert. "La modernidad es un prostíbulo: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza." *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio*. Coord. Nora Pasternac. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. 71-82. Print.
- McRobbie, Angela. "Postfeminism and Popular Culture. Bridget Jones and The New Gender Regime." *Tasker and Negra* 27-39.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993. Print.

- Merithew, Charlene. "Silencios poderosos: El tema de la quietud en los ensayos de Soledad Puértolas." *Monographic Review* 16 (2000): 162-73. Print.
- Millán, Margara. "Revistas y políticas de traducción del feminismo mexicano contemporaneo." *Estudios Feministas* 17.3 (2009): 819-46. Print.
- Moglen, Helene. "Feminism, Transageing, and Ageism: A response to Lynne Segal." *Studies in Gender and Sexuality* 9 (2008): 323-27. Print.
- Moi, Toril. *Sexual / Textual Politics: Feminism Literary Theory*. London, UK: Methuen, 1985. Print.
- . *What is a Woman? And Other Essays*. New York: Oxford UP, 1999. Print.
- Monsiváis, Carlos. "ıComo se dice OK en inglés? (De la americanización como arcaísmo y novedad)." *La americanización de la modernidad*. Comp. Bolívar Echeverría. México D.F.: Ediciones Era, 2008. 97-120. Print.
- . "Desperté y era otro." *Aires de familia*. 1995. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. 155-80. Print.
- Montero, Rosa. *Crónica del desamor*. Madrid: Editorial Debate, 1983. Print.
- . *La hija del caníbal*. 1997. Madrid: Punto de Lectura, 2009. Print.
- Moraña, Mabel, Enrique Dussel, and Carlos A. Jáuregui. "Colonialism and Its Replicants." *Coloniality at Large. Latin American and the Postcolonial Debate*. Eds. Mabel Morana, Enrique Dussel and Carlos A. Jauregui. Durham, NC: Duke UP, 2008. 1-20. Print.
- Muldoon, Andrea. "Terms of Engagement: A Snapshot of Scholarly Exchange in Rhetoric and Composition's Professional Journals." *Reader: Essays in Reader-Orientated Theory, Criticism, and Pedagogy* 56 (2007): 54-84. Print.
- My Sister's Keeper*. Dir. Nick Cassavetes. Perf. Cameron Diaz, Abigail Breslin, Sofía Vassilieva, and Alec Balwin. New Line Cinema, 2009. Film.
- Myers, Kathleen Ann. *Neither Saints nor Sinners: Writing the Lives of Women in Spanish America*. New York: Oxford UP, 2003. Print.
- Nebel, Richard. *Santa María Tonantzin, Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. Trans. Carlos Warnholtz Bustillos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. Print.

- Neuschäfer, Hans-Jörg. "La memoria del pasado como problema epistemológico: Adiós al mito de las 'dos Españas'." *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Ed. Ulrich Winter. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2006. 145-53. Print.
- Nichols, Geraldine. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Tusquets, Moix, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1989. Print.
- Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lying in an Extra-moral Sense." 1873. Rivkin and Ryan 262-65.
- . "The Will of Power." 1885. Rivkin and Ryan 266-70.
- Nissán, Rosa. *Novia que te vea*. México D.F.: Planeta, 1992. Print.
- Núñez-Méndez, Eva. "Mastretta y sus protagonistas, ejemplos de emancipación femenina." *Romance Studies* 20.2 (2002): 115-27. Print.
- Oakin, Mazal. "La reinscripción del rol de la mujer en la Guerra Civil española: *La voz dormida*." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 43 (2009): n. pag. Web. 3 Mar. 2011.
- Oksenberg Rorty, Amélie. "Characters, Persons, Selves, Individuals." *Theory of the Novel*. Ed. Michael McKeon. Baltimore and London: The John Hopkins UP, 2000. 537-53. Print.
- Ortbals, Candice D. "Subnational Politics in Spain: New Avenues for Feminist Policymaking and Activism." *Politics & Gender* 4 (2008): 93-119. Print.
- Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa." *Texto Crítico* 5.10 (2002): 139-44. Print.
- Ortiz, Lourdes. *Urraca*. 1982. Barcelona: Planeta, 2005. Print.
- Otero, Luis. *La Sección Femenina*. 2th ed. Madrid: EDAF, 1999. Print.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963. Print.
- . *The Other Mexico: Critique of the Pyramid*. NY: Grove Press, 1972. Print.
- Pérez, Janet I. and Genaro J. Pérez, eds. "Introduction: Silences in Hispanic Literature." *Monographic Review* 16 (2000): 8-30. Print.

- Pérez Magallón, Jesús. “*Todos mienten*: Crónica del desencanto y sublimación de la diferencia.” *Salina: Revista de la Facultat de Lletres de Tarragona* 10 (1996): 183-89. Print.
- Pfeiffer, Erna. “Nadar en los intersticios del discurso. La escritura histórico-utópica de Carmen Boullosa.” Bröscher and Rincón 107-19.
- Phoca, Sophia. “Feminism and Gender.” Gamble 55-65.
- Phoca, Sophia, and Rebecca Wright. *Introducing Postfeminism*. Cambridge, UK: Icon Books, 1999. Print.
- Picard, Max. *The Word of Silence*. 1948. Trans. Stanley Godman. Chicago: Regnery, 1952. Print.
- Polaino-Lorente, Javier, Truffino Cabanyes, and Araceli del Pozo Armentia, eds. *Fundamentos de psicología de la personalidad*. Madrid: Instituto de Ciencias para la Familia, 2003. Print.
- Poniatowska, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*. 1978. México D.F.: Biblioteca Era, 2003. Print.
- Poot-Herrera, Sara. “El paraíso de Matilda Burgos. Un refugio sin puertas.” Estrada 85-109.
- Portela, Edurne M. “Hijos del silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón.” *Revista de Estudios Hispánicos* 41.1 (2007): 51-71. Print.
- Postlewate, Marisa. “The Use of Metonymic Substitutions to Redefine Autobiographical Writing in Soledad Puértolas *Recuerdos de otra persona*.” *Letras peninsulares* 16.3 (2003): 673-82. Print.
- Price, Brian L. “Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia.” Estrada 111- 33.
- Projansky, Sarah. “Mass Magazine Cover Girls. Some Reflections on Postfeminist Girls and Postfeminism’s Daughters.” Tasker and Negra 40-72.
- Puértolas, Soledad. *Aliados. Los personajes secundarios del Quijote*. Madrid: Real Academia Española, 2010. Print.
- . *Compañeras de viaje*. Barcelona: Anagrama, 2010. Print.
- . *Memorias de otra persona*. Barcelona: Anagrama, 1996. Print.
- . *Mi amor en vano*. Barcelona: Anagrama, 2012. Print.

- . *Todos mienten*. 1988. 4^a ed. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.
- . *La vida oculta*. Barcelona: Anagrama, 1993. Print.
- Ratcliffe, Krista. "Rhetorical Listening: A Trope for Interpretive Invention and a 'Code of Cross-Cultural Conduct'." *College Composition and Communication* 51.2 (1999): 195-224. Print.
- Ramblado-Minero, Cinta. "Novelas para la recuperación de la memoria histórica: Josefina Aldecoa, Ángeles Caso y Dulce Chacón." *Letras Peninsulares* 17. 2-3 (2004): 361-79. Print.
- Ramos, Alicia. "Dulce Chacón rompe el silencio con *La voz dormida*." *Género y géneros II: Escritura y escritoras iberoamericanas*. Eds. Ángeles Encinar, Eva Löfquist and Carmen Valcárcel. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2005. 241-47. Print.
- Rector, Monica, and Aluizio R. Trinta. *Comunicação Não-Verbal: A Gesticualidade Brasileira*. Brasil: Petrópolis, 1985. Print.
- Reid, Ana. "The Operation of Orality and Memory in Carmen Boullosa's Fiction." Bröscher y Rincón. 2nd ed. 2004. 181-92.
- Rey-López, María A. "El sueño de Venecia, de Paloma Díaz-Mas: Reflexiones sobre la historiografía." *Letras Femeninas* 26. 1-2 (2001): 85-92. Print.
- Riera, Miguel. "Los vacíos del tiempo: Entrevista con Soledad Puértolas." *Quimera* 72 (1987): 42-48. Print.
- Rivas, Manuel. *El lápiz del carpintero*. 1998. Trans. Dolores Vilavedra. 5th ed. Madrid: Punto de Lectura. 2006. Print.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. 1999. 4th ed. México D.F.: Tusquets, 2008. Print.
- . Rivkin, Julie, and Michael Ryan, eds. *Literary Theory: An Anthology*. 2nd ed. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. Print.
- Roberts-Camps, Traci. "Abjecton, Nation, and the Prostitute's Body in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*." *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature: From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First-Century United States*. Eds. Renée Scott and Arleen Chiclana y González. Lewiston, NY: Mellen, 2006. 81-98. Print.

- Rodríguez, Blanca. "Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 9.20 (2003): 105-15. Print.
- Rodríguez, María Pilar. "Disidencias históricas: Rescates y revisiones en la narrativa femenina española actual." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 77-90. Print.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. 1955. Ed. José Carlos González Boixo. 20th ed. Madrid: Cátedra, 2007. Print.
- Salina, Adela. *Primero Dios*. México D.F.: Editorial Colibrí, 1999. Print.
- Sanders, Valerie. "First Wave Feminism." *Gamble* 16-28.
- Saussure, Ferdinand de. "Course in General Linguistics." 1916. Rivkin and Ryan 59-71.
- Schlau, Stacey. *Spanish American Women's Use of the Word. Colonial Through Contemporary Narratives*. Tucson: U of Arizona P, 2001. Print.
- Sefchovich, Sara. *Demasiado amor*. 1999. México D.F.: Punto de Lectura, 2009. Print.
- Seydel, Ute. "Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza." *Estrada* 155-78.
- . *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*. Madrid: Iberoamericana, 2007. Print.
- Shklovsky, Viktor. "Art as Technique." 1916. Rivkin and Ryan 15-21.
- Solanes, Ana. "Ángeles Mastretta: 'La sabiduría es una forma de la inteligencia del alma'." *Cuadernos Hispanoamericanos* 696 (2008): 127-35. Print.
- Soliño, María Elena. "Revealing Beauty / Revealing History in *El sueño de Venecia*." *Hispanic Review* 76.4 (2008): 335-59. Print.
- Sontag, Susan. "The Aesthetics of Silence." *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, 1969. 3-34. Print.
- Sotelo, Elisabeth de. "On Selected Historical Differences and Parallels in American, German and Spanish Feminism." *New Woman of Spain*. Ed. Elisabeth de Sotelo. Münster: Lit Verlag, 2005. 17-39. Print.
- Spielmann, Ellen. "Entrevista con Carmen Boullosa." Bröscher and Rincón. 2th ed. 2004. 261-65.

- Spires, Robert C. "Information, Communication, and Spanish Fiction of the 1990s." *Romance Quarterly* 51.2 (2004): 141-59. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 1988. Print.
- . "Why Study the Past?" *Modern Languages Quarterly* 73.1 (2012): 1-12. Print.
- Storni, Alfonsina. "El hijo." *Antología Mayor*. Ed. Jesús Munárriz. 6th ed. Madrid: Hiperión, 2007. 261. Print.
- Tasker, Yvonne, and Diane Negra, eds. *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham, NC: Duke UP, 2007. Print.
- . "Introduction: Feminist Politics and Postfeminist Culture." Tasker and Negra 1-25.
- Thornhan, Sue. "Second Wave Feminism." Gamble 29-42.
- Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. NY: Cambridge UP, 1990. Print.
- Townsend, Richard F. *The Aztecs*. 3rd ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2009. Print.
- Trueba Mira, Virginia. "Arañas y algas: Imágenes de la opresión y la resistencia sobre *La voz dormida* de Dulce Chacón." *Nueva Literatura Hispánica* 8-9 (2004-2005): 313-38. Print.
- Tsaliki, Alka. "Women and New Technologies." Gamble 80-92.
- Urretabizkaia, Arantxa. *El cuaderno rojo*. 1998. Trans. Iñaki Iñurrieta. Donostia, España: Ediciones Tartalo, 2002. Print.
- Vallejo Nájera, Antonio. *Divagaciones intrascendentes*. Valladolid: Talleres tipográficos Cuesta, 1938. Print.
- Van Delden, Maarten. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. Nashville: Vanderbilt UP, 1998. Print.
- Van Deven, Mandy. "Is Feminism Men's Work, Too?" *Herizons* 23.2 (2009): 16-21. Print.
- Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del Chivo*. 2000. 4^a ed. Madrid: Punto de Lectura, 2008. Print.
- Velázquez Jordán, Santiago. "Dulce Chacón: 'La reconciliación real de la Guerra Civil aún no ha llegado'." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 22 (2002): n. pag. Web. 3 Mar. 2011.

- Venkatesh, Vinodh. "Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*." Estrada 135-53.
- Verducci, Susan. "Silence and Talk." *Educational Theory* 50.4 (2000): 533-40. Print.
- Vicens, Josefina. *El libro vacío. Los años falsos*. 1958. 1982. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- Vilaltella, Javier. "Lugares de memoria, imaginación y relato." Bröscher and Rincón. 2^a ed. 2004. 98-106.
- Villoro, Juan. *El testigo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. Print.
- Walby, Sylvia. *The Future of Feminism*. Cambridge, UK: Polity Press, 2011. Print.
- Wearing, Sadie. "Subjects of Rejuvenation. Aging in Postfeminist Culture." Tasker and Negra 277-310.
- Weber, Alison. *Teresa de Avila and the Rethoric of Feminity*. Princeton: Princeton UP, 1990. Print.
- Weissman, David. "Silent Conditions." *Metaphilosophy* 42 1-2 (2011): 145-54. Print.
- Weldt-Basson, Helene Carol. *Subversive Silences. Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2009. Print.
- White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact." *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Johns Hopkins UP, 1978. 81-99. Print.
- Wimsatt, W.K. Jr. "The Structure of the Concrete Universe." 1954. Rivkin and Ryan 40-49.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. 1929. Trans. Jorge Luis Borges. Madrid: Alianza, 2003. Print.
- Zembylas, Michalinos, and Pavlos Michaelides. "The Sound of Silence in Pedagogy." *Educational Theory* 54.2 (2002): 193-210. Print.
- Zorraquín, María. "Borges: La palabra silenciosa." *Signos Filosóficos* 9 (2003): 299-310. Print.