



El imposible diálogo con el hombre de Renée Ferrer

Rosa Maria Grillo

Renée Ferrer (Asunción, 1944), es poeta, novelista, cuentista, dramaturga, doctora en *Historia*, fundadora de la Sociedad de Escritores de Paraguay y de Escritoras Paraguayas Asociadas, secretaria general de la Academia Paraguaya de Lengua y miembro corresponsal de la Real Academia de Lengua. Recibió, en 2003, la condecoración *Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*, otorgada por el Ministro de la Cultura y de la Comunicación del gobierno francés y, en 2004, el Premio Literario Naji Naaman de la Cultura del Líbano, por su obra completa. Su obra tanto poética como narrativa ha sido traducida al guaraní, francés, alemán, sueco, rumano, portugués, albanés, árabe, italiano. Se inició como poeta (*Hay surcos que no se llenan*, 1965, *Voces sin réplica*, 1967, *Cascarita de nuez*, 1978), pero, después de unos años de silencio, ha cultivado contemporáneamente la prosa (cuentos: *La Seca y otros cuentos*, 1986, *La mariposa azul y otros cuentos*, 1987, *Por el ojo de la cerradura*, 1993, *Desde el encendido corazón del monte*, 1994, *Entre el ropero y el tren*, 2004; novelas: *Los nudos del silencio*, 1988, *Vagos sin tierra*, 1999, *La Querida*, 2008) y el verso (*Galope*, 1983, *Desde el cañadón de la memoria*, 1984, *Campo y cielo*, 1985, *Peregrino de la eternidad*, 1985, *Sobreviviente*, 1985, *Nocturnos*, 1987, *Viaje a destiempo*, 1989, *De lugares, momentos e implicancias varias*, 1990, *El acantilado y el mar*, 1992, *El resplandor y las sombras*, 1996, *Poesía completa hasta el año 2000*, 2000, *Las cruces del olvido*, 2001, *Itinerario del deseo*, 2002, *Celebración del cuerpo y otros cantos*, 2007) además del ensayo y el periodismo.

Pertenece a la llamada generación del 60, la que, ya madura, prorrumpen en la escena no sólo nacional sino continental con el *boom* de la narrativa paraguaya (últimos años de la época de Stroessner) que de alguna forma coincide con el *post-boom* de la narrativa latinoamericana, caracterizado por un estilo aparentemente “menos sofisticado” y lejano del experimentalismo con el lenguaje, caracteres éstos propios de los escritores del *boom*. En términos temáticos, presenta una pos-





tura de mayor compromiso con la realidad social: en este contexto se inserta con su propio discurso la literatura femenina que aborda directamente la situación de las mujeres en Latinoamérica hasta ahora caracterizada por la sumisión, la sexualidad reprimida, la dificultad de ascensión en el nivel profesional y el ahogo de la expresión de su propia interioridad.

Isla entre otra isla —la “isla sin mar” que es Paraguay—, la condición femenina en Paraguay se encuentra cercada y silenciada por el *machismo* imperante: dictadura política y dictadura “de género” son temas frecuentes en gran parte de la reciente literatura de mujeres, no sólo de las militantes izquierdistas y/o feministas. Hay que añadir que este pequeño *boom* de la literatura de mujeres se inserta no en la literatura del exilio, recuperada prontamente en patria después de 1989 (que de algunas formas “benefició” a autores como Roa Bastos y Bareiro Saguier, los dos exiliados en Francia) sino en la del “insilio” en la línea de Josefina Plá, dirigida a un “lector vigilado” —en palabras de la uruguaya Teresa Porzecanski— con quien hay que comunicar en clave y utilizando a menudo técnicas de fragmentación (cuentos, que más fácilmente pueden eludir la confrontación con el contexto político) y enmascaramiento (eufemismos, metáforas, magias, sueños etc.).

Para expresar la condición de la mujer, Renée Ferrer ha privilegiado un camino arduo pero fecundo: la contraposición entre dos mundos, dos islas sin contacto alguno, un él y una ella que, en diálogos mudos, se acusan recíprocamente o se interrogan, se examinan a sí mismos para descubrir cómo han llegado a ese estado de incomunicación, a vivir una vida que no les corresponde, impuesta por circunstancias externas y siempre condicionada por el autoritarismo (político y/o “de género”, pero siempre masculino). Efectivamente, este falso diálogo, o diálogo silencioso, parece ser una de las formas más frecuentes de representación en las obras narrativas de Renée Ferrer. Se podría decir que la autora casi no describe ni cuenta, ya que todo pasa a través de la confrontación —hablada o silenciosa— entre dos o más personajes: ese dialogismo entreteteje perspectivas múltiples e invita al lector a profundizar en las palabras y en su sentido, en preguntarse de quién es la voz narrativa de los fragmentos. Por consiguiente, esos textos no ofrecen una única perspectiva cerrada en sí misma, sino que dejan la posibilidad de varias interpretaciones, como veremos por ejemplo en “La exposición”, donde hay frases enteras que se pueden adjudicar a él o a ella, produciendo un cambio de sentido profundo según a quién el lector las adjudica: las palabras no son nunca neutras ni unívocas, adquieren sentidos diferentes según quién las pronuncia y en qué circunstancia.





Es un diálogo especial, que en sus variadas metamorfosis se entrecruza y confunde con el monólogo o el flujo de conciencia; nunca es un diálogo entre pares, al contrario, a menudo el silencio —con toda su carga de reproche y/o de autoanálisis— viene a ser la única respuesta posible del sujeto débil (la mujer, pero no solamente) al discurso dominante: no por casualidad su primera y más conocida novela se llama *Los nudos del silencio*. Así que el “imposible diálogo” con el hombre de Renée Ferrer, al principio salpicado de silencios que indican derrota o pasividad del sujeto débil, va cambiando de fisonomía hacia la imposición de la voz de la mujer, aunque sea a través de sus silencios¹: lo que me interesa subrayar es cómo van evolucionando en la obra de Renée Ferrer la actitud de la mujer y el significado de su silencio en sus obras narrativas (*La Seca y otros cuentos*, 1986, *Los nudos del silencio*, 1988), en las que podemos apreciar una evolución en la representación del silencio y un cambio en el papel del silencio mismo, que de pasivo se vuelve activo, de “familiar” se vuelve “social”. Además en estas obras —que junto con la obra de teatro *La colección de relojes* podemos considerar un macrotexto— la música constituye una “tercera voz”, inquietante e interrogante, o que llena silencios demasiado crueles: en *Los nudos del silencio* “la música está presente como agente liberador por un lado y como renunciamento y frustración por el otro. Bastante tiempo después de escribir la novela, me di cuenta de que, tanto Malena como Isabel, las protagonistas de la novela y del cuento respectivamente, habían renunciado a su vocación musical con una consecuencia devastadora”². A esta terna, fundamental para nuestro discurso, podemos añadir su última novela, *La Querida* (2008), que sin duda presenta algún dato de interés para nuestro discurso sobre el “silencio” en las relaciones interpersonales.

El tema central de toda su obra es por lo tanto la imposibilidad de diálogo en la pareja que a menudo se configura como silencio de la mujer, un silencio ancestral resultado de la desigualdad “de género”, puesto que la mujer ha sido acallada

¹ También en las dedicatorias y epígrafes Renée Ferrer subraya la difícil relación de la mujer con la palabra: “A César y a todos aquellos que me han dado palabras, actos, gestos” (*La Seca y otros cuentos*); “Para los míos, por su confianza en este andar detrás de las palabras” (*Entre el ropero y el tren*); “A este lugar que me fue dado para amar, soñar y decir mi palabra” (*La Querida*).

² Entrevista de Maria Gabriella Dionisi, en *Voci Femminili dall’America Latina*, Oédipus, Salerno-Milano, 2007, pp. 45-53. Cfr. también Maria Gabriella Dionisi, “El elemento musical en la obra de Renée Ferrer”, *América sin nombre. Revisiones de la literatura paraguaya*, n. 4, 2002, pp. 12-17.





tanto en la vida pública como en la privada y en la sexualidad³. Tradicionalmente, el hombre que habla e impone su voz se posiciona en el centro, mientras que la mujer, pasiva, se posiciona en el silencio, en los márgenes. En este sentido, el silencio muchas veces se caracteriza como sumisión, retracción y soledad. En cambio, como intentaremos demostrar, este mismo silencio puede llegar a significar fuerza y rebelión, pero sólo después de un camino de autoconcientización y de ampliación de la esfera individual a la esfera social, del aislamiento y soledad de la mujer-esposa a la solidaridad y la comparticipación de la mujer-ciudadana.

Esos primeros cuentos sin dudas obedecen a la tipología de la literatura del insilio, todos contruidos alrededor de una esencia mágica —“cambiar pasado por presente, vida por muerte”— en palabras de Josefina Plá en la introducción a la primera edición. Una “esencia mágica” que no escamotea la dura realidad, sino la limita a un fragmento, a un solo ámbito o la transforma en pesadilla, borrando las fronteras entre vida y muerte, recuerdo y deseo, mientras que en las novelas los mismos temas están enmarcados en un contexto amplio e incluyen todos los ámbitos de la vida, interiores y exteriores, privados y públicos: como diría Lukacs, retratar al hombre total en la totalidad de sus relaciones sociales.

En *La seca y otros cuentos* el silencio incumbe, en sus variadas formas: el silencio de la pasividad y resignación (“La exposición”), de la locura (“El ovillo”, “La colección de relojes”), de la rebeldía repentina (“Helena”), de la muerte (“La cura”, “Tarde de domingo”). Unas cuantas frases extraídas de esos cuentos pueden dar la dimensión de esta temática en la obra de Renée Ferrer: “Le angustia ese silencio donde rebota su conversación [...] Era extraño verse retornar siempre a la misma habitación para encontrar siempre el mismo silencio” (“Tarde de domingo”, p. 14); “Era inútil hablar [...] charlar de cosas nunca sucedidas, y callar cosas de triste recuerdo” (“La visita”, pp. 47 y 49); “Omar nunca comprendió el silencio de su mujer [...] El silencio, ese pozo angosto e interminable que nos traga, borrándonos para nosotros mismos y para los demás, el silencio la había superado”

³ Sin duda el “derecho de palabra” es una conquista reciente para muchos grupos débiles, y ya la escritora mexicana Rosario Castellanos, en *Mujer que sabe latín*, había afirmado que la posesión del lenguaje es un elemento clave en el proceso de liberación de la mujer, como la independencia económica lo era para Virginia Woolf en *A Room of One's Own*. En *Los nudos del silencio* los dos elementos aparecen estrictamente entrelazados.





(“La colección de relojes”, p. 132). Aquí el silencio mujeril⁴ es pasivo, la mujer hasta no tiene conciencia de que hay otra posibilidad de vida, de relación de pareja; en la realidad de cada día no existe la posibilidad del diálogo: sólo es posible en un cuento de hadas (“En los ojos del Rey brillaba la invitación a la palabra”, en “El sueño de la reina de Saba”, p. 42), o en ese mundo fantástico donde existen llaves para entrar en “La casa del cuadro”, donde quizás puedan reinar el amor y la palabra, o en los cuentos donde el choque político es tan fuerte que aniquila cualquier otro choque o enfrentamiento “privado”.

No pudiendo naturalmente analizar todos los cuentos, para comprobar nuestra tesis⁵ hemos elegido “La exposición” que por su temática y por su estructura parece ser el antecedente directo de *Los nudos del silencio* y evidencia más ese camino hacia “la representación de la mujer total en la totalidad de sus relaciones sociales”, es decir saliendo de su dimensión exclusivamente hogareña y familiar.

⁴ También hay unos pocos silencios varoniles, de hombres viejos, solos, viudos...

⁵ Cabe añadir también un cuento, “La colección de relojes”, del que en 2001 aparece la versión teatral con el mismo título: tanto por las “variaciones” sobre el tema del silencio y de la música como por la ampliación desde la estructura cerrada del cuento hasta la dimensión abierta de la obra de teatro, se puede hipotizar el mismo análisis que propongo para la relación entre el cuento “La exposición” y la novela *Los nudos del silencio*. En el cuento es el marido —una tercera persona disfrazada— quien narra el extraño caso de su mujer, ahora en una clínica, que al sentarse al piano se entregaba “a la música, a los *Nocturnos* de Chopin o las dificultosas *Fugas* de Bach [...] En esos momentos Isabel no era ella, sino música fluyendo sobre el frío marfil del teclado” para huir del sonido desesperante e inquietante de los relojes que al mediodía “se enloquecían” (“La colección de relojes”, en *La seca y otros cuentos*, El Lector, Asunción, 1999, pp. 129-141); en la obra teatral, en cambio, es Isabel quien, a través de largos monólogos o breves diálogos con el marido (“un desconocido crónico, sumido en las exigencias del poder”), la empleada y un desconocido, juzga su propia vida marcada por la música: única “libertad” en una vida monótona y totalmente pasiva, es para Isabel la válvula de escape frente a la represión psicológica y a la violencia de la sociedad; a la prohibición de seguir tocando, no enloquece como en el cuento, sino opera su personal revolución: “Ahora yo soy dueña de mi propio destino. Yo decido qué camino tomar. Este estado me ha poblado de luz. Con la luz vendrá la libertad y el valor de asumirla” (*La colección de relojes*, Alta Voz, Asunción, 2001, p. 70). Un párrafo del cuento puede dar la idea del imperio del silencio en la relación de la pareja, que deja espacio libre a la lucha entre los relojes (propiedad del marido) y el pianoforte (propiedad de Isabel): “Omar nunca comprendió el silencio de su mujer. Acaso el gran poder de dominio que Isabel tenía sobre sí misma le impidió decirle a su marido por qué le daban miedo los relojes. Una flaqueza semejante le parecía, seguramente, despreciable. Ese silencio fue un error” (p. 132). A propósito de las versiones narrativa y teatral de “La colección de relojes”, la autora ha afirmado que “un texto de dominación masculina es convertido en otro que podría clasificarse como feminista por el predominio que a pesar de todo logra la mujer” (*Entrevista* de Maria Gabriella Dionisi, *op. cit.*, pp. 45-53).





Diría aún más, que en este cuento por algunas fisuras podemos vislumbrar las primeras quiebras en el universo masculino y las primeras aún tímidas victorias de la protagonista en su “imposible diálogo” con su hombre: un silencio pasivo pero obstinado, que le permite ser fiel a sí misma aunque sea siempre el hombre quien “gana” la victoria final imponiendo su propio silencio.

Por supuesto no pensamos que esta evolución se debe solamente al factor cronológico y a los cambios políticos ocurridos entre los últimos años de la era Stroessner y el ingreso a la democracia: pensamos naturalmente también en algunos caracteres congénitos a la estructura misma del género narrativo⁶: en el cuento hay un solo acontecimiento que condiciona un pequeño número de personajes, excluyendo del relato el antes, el después y toda información innecesaria, mientras que en la novela los personajes se mueven en un contexto determinado, y la historia, si bien privada, se enmarca en un ámbito público y político⁷.

“La exposición”

En este cuento la mujer “silenciosamente” parece imponer sus elecciones, pero no consigue ninguna victoria y la que podía ser su gran oportunidad, su revancha, se revela en realidad su derrota más cruel y, diría, definitiva.

“La exposición” es el ejemplo más nítido de lo que hemos llamado “diálogo mudo”. Con un solo ‘a cabo’ que se corresponde a un corte temporal, todo el relato es un continuum en el que se alternan pensamientos de él y de ella, “milagrosamente” unidos por una sutil línea-guía, tan sutil que a menudo algunas frases pueden pertenecer a los dos y quizás pertenezcan a los dos. Un solo ejemplo:

⁶ Por supuesto no pienso en una tipología normativa y apriorística de los géneros literarios, sino en el reconocimiento a posteriori de cierta homogeneidad de procedimientos constructivos —de rasgos formales y de contenido— de un corpus de obras que tienden a conformarse como código válido y reconocible en una determinada cultura durante cierto tiempo y va transformándose según el éxito de las transgresiones individuales a dicho código.

⁷ En los cuentos generalmente los dos ámbitos quedan separados: se narran o historias íntimas o historias políticas. En *La seca y otros cuentos* hay un par de relatos de tinte político, con claras alusiones a la dictadura: en estos casos las parejas “comunican” normalmente (“La sentencia”, “La confesión”) y el silencio y la incomunicabilidad se encuentran en el eje individuo-sociedad, individuo-poder.





La verdad es que nuestros intereses distaban mucho de ser iguales. Me fascinaba el arte en sus múltiples variaciones, fugarme con la música, perderme en el interior de un cuadro, y tú no eras precisamente un exquisito. Yo me enfrascaba en mis libros de contabilidad, las idas regulares al box, y te dejaba hacer. Empezaste a estudiar pintura hasta que llegaron los hijos. A mí me pareció bien, hasta que vinieran los hijos. Cuando quedé embarazada me arreglé como pude para seguir pintando. No fue fácil, porque de cualquier contratiempo doméstico la pintura tenía la culpa. Traté de que dejaras estas clases. Ciertamente me descontrolaba cuando el chico se enfermaba y tú no estabas en casa. Pero fuimos sorteando la situación entre altercados, orgasmos y buenos momentos. En realidad yo te quería. Yo todavía te quiero”⁸.

La primera y las últimas tres frases son ambivalentes, puede pronunciarlas cualquiera de los dos, mientras que las demás son marcadas por un evidente discurso de género. En este caso, la “querelle” es sólo de “género”: permitirse o no la mujer un “espacio” propio, la pintura, paralelo al “box” del hombre que ella nunca cita o pone en tela de juicio, siendo un derecho masculino adquirido por derecho “natural” mientras que los espacios femeniles tienen que ser conquistados como lujos “culturales”. Ella parece ganar la batalla, sigue tomando sus clases de pintura, pero es una victoria manca: cuando llega el gran día de la primera exposición, “una viscosa decepción me arrinconó [...] dejándome a un lado y ya no le saqué los ojos de encima a la puerta de entrada”, esperando ver aparecer a él, en una aceptación definitiva y en el reconocimiento público y privado del nuevo rol de su mujer. Paralelamente, leemos las motivaciones de él, de evidentes rasgos freudianos, y la decepción de ella:

Caramba, qué tarde es, ni siquiera me di cuenta. Cómo se me pudo pasar la hora de la exposición de mi mujer [...] Me fui a casa cargando mi derrota, donde rebotaban los halagos, que ahora me sonaban intrascendentes. Cuando llegué vi la luz en-

⁸ Renée Ferrer, “La exposición”, en *La Seca y otros cuentos*, op. cit., p. 19. Lo subrayado es mío.





cendida en el dormitorio. Entré. Me hice el dormido y al día siguiente, con un pretexto cualquiera, justifiqué mi ausencia⁹.

Aparentemente nada ha cambiado, probablemente ella seguirá tomando clases de pintura, pero en realidad ha desaparecido el optimismo de las primeras líneas (“Yo pensaba cambiarte”, p. 19) y queda sólo este silencio —esta vez del hombre— un silencio tramposo que en realidad es otra forma de poder contra el cual la mujer no tiene instrumentos. Final abierto, naturalmente, que enmascara la pregunta fundamental: “¿Podrá esta mujer llevar hasta las últimas consecuencias sus tanteos revolucionarios? ¿Podrá seguir con sus clases de pinturas, no para imponer su talento sino sólo su autonomía?”. La respuesta, creo yo, la podemos encontrar en las novelas. Principalmente en *Los nudos del silencio*. Su protagonista, Malena, parece partir de una condición aún más desequilibrada: al casarse, ha renunciado hasta a su carrera de pianista para entrar plenamente en el rol de la “perfecta casada” (“Si te querés casar conmigo es mejor que vayas pensando en cerrar el piano, porque a mí esas cosas no me gustan”).¹⁰ Las semejanzas son muchas: clase acomodada, con hijos, él frío y calculador, ella artista —pintora o pianista, no importa—, aparentemente felices; no hay diálogo entre ellos, más bien monólogos que se entrecruzan y dialogan en silencio, sin entenderse nunca. En el cuento es un montaje de voces rápido, más pausado en la novela, pero lo que “hace la diferencia” es el campo de acción en que se desarrolla la narración: el estricto ámbito familiar con las dos solas voces dialogantes en el cuento, la “apertura” al mundo (el viaje, la lejanía, la confrontación con otras realidades, la realidad política, la presencia de dos voces más) en la novela. Lo mismo se puede decir de Dalila, la protagonista de su otra novela¹¹: su inicial rebeldía juvenil se “acomoda” en el rol de *La Querida* soñando con llegar a ser la Clara Petacci o la Evita de la política paraguaya. Sólo cuando al desengaño “privado” (la presencia de otra amante del Dictador) se une el desengaño “público” (la conciencia de la muerte de su hermano Marco y de Inocencio, quien fue su amante por una noche, por voluntad del Dictador) Dalila consigue rebelarse y actuar para recobrar su libertad individual y la de la Nación.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ Renée Ferrer, *Los nudos del silencio*, cit., p. 15.

¹¹ No tomamos en cuenta su otra novela, *Vagos sin tierra*, por ser de tema muy lejano al que nos interesa aquí.





Los nudos del silencio¹²

El primer fragmento nos sitúa en la habitación de un hotel parisino con la voz del protagonista masculino que tiene la ilusión de mantener, de alguna forma, el *status quo* también en una situación nueva, un *status quo* en el que, naturalmente, él es el dueño y el motor:

¡Por fin en París! Años deseando realizar el viaje-sueño y, de pronto, sucede: la oportunidad está ahí para subirse encima. Paladeo de cosa rica en la boca. Sólo tres días y como pez en el agua, se jacta la voz de Manuel desde la cama¹³.

“Naturalmente” descolocada se encuentra, en cambio, su esposa:

Recién salida de la ducha, la cara hormigueando todavía la alegre expectativa de lo desconocido, con el agua escurriéndosele aún hacia las axilas en sombras, se demora indolente dentro de la toalla ceñida y breve. Lenta, despreocupada, trajina su sazónada juventud de mediodía de un lado a otro. Distraídamente lo escucha, mientras él, meticuloso y ávido, escudriña la red del metro anticipándose al goce del espectáculo que se presenta esa noche en ¿dónde?¹⁴.

En pocas palabras quedan ya definidas las dos personalidades. Él meticuloso, ávido, aparentemente sin dudas o miedos, no parecen pertenecerle los sentimientos problemáticos de la lejanía —extrañeza, extrañamiento, ruptura de tabúes y de costumbres, ponerse a prueba, encararse con el mundo y antes que nada con sí mismo— sino los más triviales como gastar dinero en comodidades y en un espectáculo porno. Ella es todo lo contrario, distraída e indolente, y lo que desea es asistir a un concierto de música clásica. Hay un rápido diálogo, sin guiones ni marcas tipográficas distintivas, en el que ya se evidencia el abismo de incomunicación que hay entre

¹² El título reenvía a nudos en la garganta, a pesares secretos, a silencios tan entreverados cuyos nudos no se pueden desatar.

¹³ Renée Ferrer, *Los nudos del silencio*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ *Ivi.*





ambos, y se amplía el discurso desde la relación de pareja a cierta situación ambigua que, no por casualidad, es la que ha permitido esta vacación-premio:

Estamos aquí para gastar, vos sabés. Para eso junto talones sin chistar cada vez que me requieren. ¿No te pensarás que me sacan de la cama en plena madrugada sin ninguna retribución? [...] Me prometiste que durante este viaje harías lo que yo quisiera, que así olvidaría el piano, tus salidas, los rumores y todo lo demás [...] Venir a París y no entrar en un lugarcito como éste, porque resulta que a la nena le repugna [...] Y te prevengo que no me lo voy a perder por tus escrúpulos. De modo que si no querés quedarte sola en el hotel, preparate y vamos”¹⁵.

El silencio y la obediencia, no hay otra respuesta para Malena: “juntar talones sin chistar” delante de la voluntad de su esposo como él lo hace delante de sus superiores. En silencio. Luego, salidos del hotel e instalados en el teatro porno siguiendo una vez más las decisiones de Manuel, habrá sólo monólogos¹⁶, acentuándose cada vez más ese abismo y revelando al lector que éste ha sido el patrón de su vida de matrimonio, sin diálogo ni efectivo conocimiento recíproco. En este diálogo mudo intervienen dos voces más que desestabilizan el precario equilibrio de la pareja: las miradas y los gestos de Mei Li,¹⁷ bailarina vietnamita protagonista

¹⁵ *Ibid.*, pp. 9-11.

¹⁶ Reflexiones sobre el mismo acontecimiento se encuentran a veces en párrafos seguidos, como en un diálogo —como en “La exposición”— otras veces en partes distantes la novela. La falta de orden cronológico de los fragmentos refleja el proceso desordenado de los recuerdos de los personajes en el flujo de conciencia.

¹⁷ También los momentos esenciales de la vida de Mei Li se caracterizan por el silencio: Mei Li, completamente sin fuerzas para oponerse a la violación del francés antes que la vendiera a un burdel, se mantiene silenciosa y le entrega su cuerpo. Pero a la vez imagina su escape al pensar en pájaros que se desprenden de la colcha y vuelan libremente: “Entonces él, sin decir nada, me empujó hacia la cama y delante de aquellos ojos codiciosos me penetró sin espera. De la colcha se desprendían pájaros de un inocente esplendor, a los cuales les pedía con los ojos cerrados que me llevaran lejos. No bien se sacudió las arrugas del traje, recibió la paga por mi cuerpo y me dejó en el burdel” (p. 135). Podemos notar que el silencio del hombre aquí es señal de poder —no necesita hablar para que la mujer le obedezca— mientras que en Manuel es siempre signo de debilidad, impuesto por el código militar, por las actividades ilícitas que practica en su profesión en el régimen dictatorial, o cuando se encuentra desorientado frente a las reacciones inesperadas de Malena en el teatro.



del espectáculo, y el sonido de un saxo “que arrancaba de sus entrañas metálicas las quejas largas de una melodía” (p. 14).

El personaje central, alrededor del cual se mueven los pensamientos y los recuerdos de los demás, es sin duda Malena, quien es también la que más habla de sí y la que evoluciona a lo largo de la novela: la dialéctica entre pasado y presente vivida durante el show, provocada por la seductora voz del saxo y la inquietante presencia de Mei Li, le permite reconstruir su identidad; salir de su microcontexto y confrontarse con el mundo, con esta mujer tan diferente pero igualmente explotada y oprimida por el mundo masculino, le permite confrontar la esfera privada con la pública, y entender que son inscindibles, así como inscindibles han de ser sus respuestas, como mujer y como ciudadana. Al mismo tiempo, descifrar la actitud de su esposo no sólo en la vida familiar y social (la imposición de dejar las clases de piano, las bromas entre amigos) sino en la del trabajo (salir a cualquier hora de la noche, ganar mucho dinero, conocer a gente de poder), analizar su reacción frente a un espectáculo pornolesbiano en el cual el hombre no es ni necesario ni protagonista, reflexionar sobre silencios, ausencias, llamadas telefónicas raras, ganancias inesperadas, de Manuel, por primera vez suscitan en Malena la interrogación sobre quién es el hombre que está a su lado: en su patria, el silencio y la pasividad habían sido su hábitus y no le habían permitido averiguar. Ahora, en París, todo adquiere contornos precisos, y parece adivinar lo que Manuel, en sus trozos de monólogo interior, confiesa: es un torturador, y hasta ha violado a una muchacha, después de torturarla, que se ha muerto en un silencio digno, y este silencio mujeril es otro acto de rebeldía y de autoafirmación frente a la opresión masculina, del hombre y del torturador. Una vez que toma conciencia del papel de Manuel, esposo y ciudadano, Malena encuentra la fuerza en sí misma para la rebelión total, para rechazar aquella mujer silenciosa que se había traicionado a sí misma. En este momento, Malena recupera el poder de la palabra, interrumpe el monólogo y declara en primera persona que ya es otra persona. En el último fragmento de la novela, al salir del teatro, Manuel intenta comprender lo que está pasando con su esposa y le dice: “No te reconozco, Malena, ¿qué te pasa?” (p. 164).

La comunicación que no es posible entre Malena y Manuel, se instaure en cambio entre Malena y Mei Li, una vez más, a través del silencio, pero es un silencio activo y constructivo: en esta comunicación se destaca particularmente el lenguaje de los ojos (no se necesitan palabras, es suficiente “el simple contacto de los ojos”, p. 17) que parece extender puentes entre ambas mujeres, sobre todo por parte de la bailarina que se dirige en segunda persona a Malena: “No comprendo cómo llego a penetrar en





tu silencio”. En un crescendo de confesiones y de interrelaciones a veces puede aparecer —como en el caso de “La exposición”— un diálogo real acompañado por las notas excavadoras del saxo e interrumpido en un principio por los comentarios extraños de Manuel (“Manuel se agita también, desconcertado. Nunca la vio escurrirse, escaparse, deslizarse de ese modo al costado de su mirada; salirse del pantano de su influjo, evitando el centro de una voluntad que la succiona, la mastica y la deglute, para largarla al rato: almibarada y muelle”, p. 48), luego por los pensamientos de Manuel, que paulatinamente desvelan otra realidad de sufrimientos y silencios, desde su infancia a la actual tarea de torturador obligado a seguir, en silencio, su oficio.

También en los recuerdos y en la reconstrucción mental de su vida de matrimonio, van emergiendo episodios significativos glosados, interpretados, a través del contraste voz-sonido/silencio:

Y ella [Malena] pensando al principio que eso de que la mujer no es persona era nada más un chiste de su marido, y que él realmente no lo creía; por eso le festejaba la broma con una risa idiota, siguiéndole el juego con un filoso: sí, pero da gusto. (Carcajada general y ella encantada). Hasta que de tanto repetirse, la salida fue perdiendo gracia y su risa también se fue encogiendo, vacilando, hasta volverse en un montoncito de silencio. Y ahora cuando le oía decir aquello, ya se quedaba seria y, a veces, hasta tenía el atrevimiento de indignarse¹⁸.

En este caso, se pasa de la aceptación alegre y despreocupada expresada por una carcajada, a una risa cada vez menos convencida, hasta llegar al silencio de la reprobación más eclatante.

Saliendo del estrecho límite del ambiente privado, no cambia el registro: los paralelismos y las tristezas del ama de casa paraguaya y de la prostituta vietnamita, dos personajes al principio tan diferentes, sugieren que el abuso de la mujer es universal, ocurre independientemente del lugar o de la cultura a que las mujeres pertenezcan; confrontándose la mujer paraguaya con el mundo y sobre todo enmarcando la novela en el fondo histórico de la dictadura y la tortura en el Paraguay de Stroessner, la novela deja de ser sólo una denuncia de la situación

¹⁸ Renée Ferrer, *Los nudos del silencio*, *op. cit.*, p. 37-38.





de la mujer y pasa a ser una poderosa representación de las violencias practicadas contra la parte débil de la humanidad, mujeres, adversarios políticos, “diversos”. Asimismo, parece sugerirnos el autor, la liberación de la mujer pasa por la lucha política porque la violencia “de género” no es sino una vertiente de la violencia del poder¹⁹: desatar los nudos del silencio significa antes que nada denunciar las violencias del poder masculino tanto en la vida pública como en la privada. Las tres mujeres presentes en la novela representan tres casos diversos y ejemplares de violencia: Malena la familiar, Mei Li la económica, la muchacha torturada la política, cada una buscando en su propio silencio la respuesta más adecuada y sabiendo que sólo la solidaridad y la comprensión entre ellas podrá definitivamente darles la palabra. Mientras que el final abierto de “La exposición” contenía un silencio pasivo, y además un silencio impuesto por el marido y por lo tanto aún más negativo, el final abierto de la novela subraya el acto de rebelión de la mujer y el paso del silencio desde un papel pasivo a un papel activo: gracias a la distancia geográfica (París) y a la dimensión política (“descubrir” que su torturador familiar es también un torturador social, confrontarse con otras mujeres víctimas de otras violencias) Malena adquirirá fuerzas suficientes para un silencio activo, aprenderá a no callar aceptando decisiones ajenas, sino a tomar sus propias decisiones.

La Querida

Dalila, la protagonista de la última novela, tomará sus decisiones “privadas” sin titubeos, pero quedará atrapada en un papel “público” del cual pagará las consecuencias hasta el final. Los dos ámbitos, en ésta que podemos calificar de “novela del dictador” en femenino —mujer es la autora así como la protagonista, “querida” del Dictador Supremo— son inscindibles ya desde el principio, desde cuando la jovenísima Dalila impone sus rebeldías sea como mujer —no aceptar las denegaciones y las prohibiciones familiares— sea como ciudadana —no bajar la vista delante

¹⁹ Los gritos de la muchacha violada —gritos, y no palabras de delación— persiguen a Manuel y junto con los silencios de desobediencia de Malena minan sus certidumbres tanto en el ámbito familiar como en el público: “Uno no quiere recordar los gritos que se cuelan hasta el sueño, penetrando por una grieta intransferible hasta el descanso, para quebrarlo y quebrarte a vos también [...] Porque en el fondo a uno le repugna lo que está haciendo. Porque en realidad sos un hombre, medio hombre, un cuarto, una pizca de nada” (p. 115).



del Dictador, como requería el ceremonial: “Porque a mí no me iban a convencer de que no debía colgarme de sus ojos, simplemente porque él lo hubiera prohibido”²⁰.

A estos actos de rebeldía —gritados a gran voz—, a su juvenil y arrogante deseo de libertad, se relaciona su decisión de ser la amante del Dictador: “A Dalila ninguna actitud le parece indefendible, pues en el contexto de su personalidad la libertad individual no tiene límites” (pp. 72-73). Ajustado a ese principio es su lúcido proyecto “de ser tan importante como él”: no luchar contra la voluntad del hombre sino

conseguir, aunque sea por un rodeo libidinoso, su objetivo primordial: enloquecerlo de amor (*si amor se puede llamar al ramalazo de la lascivia*) [...], ubicarse a su lado, no sólo en la cama sino en las ceremonias oficiales, hasta arrancarle finalmente una firma que termine con su codiciada soltería [...] Dalila nunca se vio a sí misma como la cuidadora del fuego sino como la portadora del fuego: compartir el poder con todo su lustre, eh ahí su fin último, último y primero”²¹.

Naturalmente ni en este delirio de omnipotencia, en este sueño delirante, la voz mujeril consigue dialogar en el mismo nivel con la masculina. El centro es él, inamovible e inaccesible. Los contados conatos de rebelión de Dalila nacen siempre a raíz de humillaciones sufridas en la esfera de la intimidad (“La fosforecencia de sus ojos cargados de furia, cuando le gritó que sabía lo de la putita nueva, le hace sonreír con sarcasmo”, recuerda el Dictador, p. 42; “Dalila enloqueció de celos y esa furia le marcó el regreso a la cordura”, p. 168) mientras que en la esfera pública y política ni esto le está permitido:

El hermetismo oficia de muro contra el cual se estrellan los soliloquios afónicos deambulando por la estancia, negando, afirmando, adivinando, calculando, temiendo, anhelando, batallando en una lid de emociones contrapuestas²².

²⁰ Renée Ferrer, *La Querida*, Fausto Ediciones, Asunción, 2008, p. 407.

²¹ *Ibid.*, pp. 181-182.

²² *Ibid.*, p. 25.



Continuos son los comentarios y las alusiones a este Poder que deja áfonos a todos, in primis a su Querida que, a pesar de sus sueños de gloria y de ascenso social, se queda encerrada, aislada, controlada, sin derechos algunos, ni el de la palabra. Es un diálogo una vez más impar, desde posiciones —alto/bajo— opuestas:

el Dictador [...] nunca necesitó mover los labios para ser entendido: una mirada de soslayo, una sonrisa mordaz, una inocente expresión de preferencia, son palabra cumplida, hecho funesto [...] Sus palabras construyen y destruyen, borran el pasado o inventan el futuro, tienen más realidad que la mismísima realidad (*mejor dicho, no hay otra realidad sino la suya*)²³.

Dalila no puede sino “contestar” con “menudas, casi afónicas, más bien sugerentes, levemente provocativas, [...] sonrisas” (p. 169) en el ámbito privado, intentando ensanchar su poder —su libertad— a través de la libido y del deseo, pero en el ámbito público no le queda sino el silencio. Su sueño de libertad se hunde en la peor de las pesadillas, el vacío silencioso:

Retiradas por el Dictador sus pertenencias, Dalila se fue apagando como alguien despojado de la palabra alma. Lo primero fueron los discos, requisados después de sorprenderla bailando con la luz apagada y poca ropa; los pinceles luego de una discusión infructuosa; los libros los perdió cuando a él se le ocurrió cuán útiles podían ser como escondrijo de alguna comunicación atentatoria contra su seguridad. El último menoscabo fue la conversación, un poco porque no había nadie en la casa, descartando las empleadas domésticas y los guardias, y otro porque cuanta palabra se dijera quedaba grabada, no obstante el cansancio del Dictador de recibir informes siempre idénticos: La Señorita no habló con nadie. Nadie llamó a la Señorita²⁴.

Pero será precisamente a través de la palabra que Dalila, “enloquecida de celos”, toma su revancha. Si antes había sido el Dictador quien, “dadivoso con su silencio y avaro de sus palabras” (p. 426), “roba[ba] las palabras” y “compra[ba] silencio” de

²³ *Ibid.*, p. 168.

²⁴ *Ibid.*, p. 253.





los demás, ahora es ella quien, por un momento, dirige el juego de palabras y silencios y le “roba las palabras”. Una revancha “privada” se vuelve conspiración política: “decidida a arrancarle al General el secreto sobre el sitio de los encuentros” (p. 426) con su nueva “querida”, Dalila le impone un diálogo, el único marcado como tal en toda la novela²⁵, en el que el Dictador se “despoja” de su silencio y le confiesa

la dirección de las citas [...], los días acordados, el horario de las caricias [...] ¿No es el silencio la más potente de todas las fuerzas; liberar la palabra no equivale a despojarse totalmente del poderío otorgado por los secretos? El Dictador no se daría cuenta sino mucho después, con cuanta habilidad Dalila lo desarmó aquella noche, arrebatiéndole su potencia al soltarle la lengua²⁶.

No por casualidad ciertamente, este capítulo se titula “La fuerza del silencio” (pp. 419-430) y encierra la llave del desenlace, es decir de la rebelión de Dalila y de la caída del Dictador por el golpe de su segundo, Gutiérrez, a quien Dalila ha pasado la información pero, naturalmente, no como venganza de mujer herida, sino “esgrimiendo razones más convincentes y menos personales, acordes con las secretas ambiciones del militar” (p. 434).

Es decir, aunque la rebelión de Dalila nazca en la cama, en las relaciones íntimas, sólo insertándose en un discurso más amplio, político y social, puede ser fructuosa. No importa que su sueño —“su ingreso definitivo en la Historia Nacional” (p. 435)— quede frustrado, y que los nuevos poderosos le nieguen cualquier reconocimiento por su delación: ahora, finalmente libre después de casi veinticinco años de clausura y de silencio, puede pagar una deuda con su propia historia personal: visitar la tumba de Inocencio y buscar noticias de su hermano, conscripto, torturado y desaparecido...

Historia e historias que nunca más se deberían repetir: para eso es preciso borrar el silencio e imponer la palabra²⁷.

²⁵ Hay en toda la novela sólo otro diálogo más, entre un grupo de jóvenes revolucionarios entre los cuales está Marco, hermano de Dalila, que comentan la delación de un compañero pasado “al oficialismo” (pp. 285-290).

²⁶ Renée Ferrer, *Los nudos del silencio*, *op. cit.*, p. 429.

²⁷ En una versión precedente, el final recita: “Dalila recapacita y piensa que la única manera de redimirse es escribiendo lo vivido para dejar testimonio de una historia que no debe volver a repetirse”.

