



Vol. 12, No. 2, Winter 2015, 349-376

Ética y lectura. La representación de la violencia en *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer

Giovanna Urdangarain

Pacific Lutheran University

To be a prisoner means to be defined as a member of a group for whom the rules of what can be done to you, of what is seen as abuse of you, are reduced as part of the definition of your status.

—Catharine MacKinnon

Considerada en el marco de la novelística cono-surera de autoría femenina que recrea episodios de violencia correspondientes a las últimas décadas del siglo XX, *Los nudos del silencio* (1988) de la autora paraguaya Renée Ferrer es un texto que registra y reflexiona sobre la brutalidad que definió el régimen dictatorial de Alfredo Stroessner (1954-1989). Se trata de una obra pionera en términos de la configuración de una conciencia femenina dentro de las letras de su país que ha sido traducida al francés, al italiano y al inglés.¹ Entre los críticos que han analizado la perspectiva feminista y anti-autoritaria presente en la novela cabe mencionar a David

¹ Por las traducciones al francés, al italiano y al inglés ver (respectivamente): Ferrer, Coleman y Vilà; Ferrer, Dionisi y Grillo; Ferrer y Partyka.

Foster, José Vicente Peiró, Patrick L. O'Connell, María Teresa González de Garay Fernández y Mara Borges. El estatus canónico de la autora, por su parte, se evidencia en la reiterada inclusión de su obra en numerosas antologías de su país así como de Latinoamérica y los Estados Unidos.² El corpus literario generado por Ferrer con posterioridad a la publicación de la novela que me ocupa ha sido prolífico, tanto en su vertiente de cuento corto como de poesía.³ Además de la publicación de las novelas *Vagos sin tierra* (1999) y *La querida* (2008), Ferrer ha incurrido también en la dramaturgia con las obras *La colección de relojes* (2001) y *Salvemos el lago* (2007). Por último, es pertinente mencionar que su labor crítica tanto en el ámbito literario como en el historiográfico constituye otra cara de su dimensión creadora.⁴ El presente artículo aborda específicamente los esfuerzos ético-estéticos que emprende *Los nudos del silencio*, la primera novela de Ferrer, en cuanto a explorar las posibles formas de escribir sobre el dolor y de representar la violencia. El aislamiento cultural que ha sufrido

² Por la inclusión de Ferrer en antologías paraguayas ver las publicadas por Delfina Acosta, Roque Vallejos, Ray Armele, Ana Imizcoz, María del Carmen Pompa y Carla Fernandez. Por su inclusión en antologías latinoamericanas ver Victorio Suárez, Angélica Gorodischer, M.T. Aguilera Garramuno, Rei Berroa y Floriano Martins. En el ámbito norteamericano ver las antologías de Priscilla Gac-Artigas, Ronald Haladyna y María André.

³ En el terreno de la poesía es pertinente mencionar: *Sobreviviente* (1988); *Viaje a destiempo* (1989); *De lugares, momentos e implicaciones varias* (1990); *El Acantilado y el mar* (1992); *El resplandor y las sombras* (1996); *La voz que me fue dada: poesía 1965-1995* (1996); *De la eternidad y otros delirios* (1997); *Renée Ferrer: poesía completa hasta el año 2000* (1999); *Celebración del cuerpo y otros cantos* (2007); *Poemas de la desolación y la esperanza* (2011); *Las moradas del universo* (2011). Igualmente numerosa es su producción cuentística de la cual, después de 1988, cabe mencionar las siguientes obras: *Por el ojo de la cerradura* (1993); *Desde el escondido corazón del monte* (1994); *La mariposa azul y otros cuentos* (1996); *Desmenuzando cuentos* (2001); *Entre el ropero y el tren* (2004) y *La Seca y otros cuentos* (2006).

⁴ Por su trabajo como crítica e historiadora ver G. Forero Quintero y Renée Ferrer, *Crímen y control social: un análisis desde la literatura* (Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2012); Renée Ferrer, *Un siglo de expansión colonizadora: núcleo poblacional establecido en torno a la Villa Real de la Concepción: origen y desarrollo socio-económico* (Asunción, Paraguay: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 2008); *La liberación de la mujer a través de la escritura* (Universidad de Alicante, Unidad de Investigación "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano", n.d.. Internet resource); M.M. Pizarro Langa, *Dos orillas y un encuentro: la literatura paraguaya actual* (Alicante, Spain: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Universidad de Alicante, 2005); M.M. Pizarro Langa y José V. Peiró, *Revisiones De La Literatura Paraguaya* (Alicante: Universidad de Alicante, 2002) así como Paco Tovar y Maria G. Dionisi, *Señas De Paraguay* (Lleida: Universitat de Lleida, 2010).

Paraguay le otorga al texto de Ferrer un rol esencial en la configuración de la memoria social relacionada con la dictadura paraguaya. Como señala Victorio V. Suárez, “los infecundos años de vigencia autoritaria han conducido a la atomización de la sociedad paraguaya. En ese tramo...se dio una cultura hegemónica basada en el poder stronista que durante casi treinta y cinco años impuso la exclusión y la persecución sistemática a todo aquello que no concordaba con la línea oficial” (109).

En virtud de lo anterior es relevante considerar la gestión de memoria emprendida por la presente novela en la medida en que—considerando que se publica durante los últimos meses de la dictadura—ésta se erige en documento que denuncia un tema que aún hoy, a más de tres décadas de derrocados los regímenes militares en la región, continúa siendo poco estudiado. Me refiero específicamente al tema del abuso sexual como forma sistemática de tortura y de éste centrado en la figura femenina, experiencia que gradualmente se ha empezado a discutir públicamente en el Cono Sur.⁵ El escaso abordaje académico de este tema en su intersección con la literatura puede explicarse por un lado en términos del desconocimiento que ha prevalecido respecto del corpus nacional en el que se inscribe.⁶ Asimismo, cabe señalar que los estudios críticos de carácter

⁵ Evidencia de esto lo constituyen el estudio chileno “Las mujeres víctimas de violencia sexual como tortura durante la represión política en Chile, 1973-1990: un secreto a voces”, que insumiera tres años de investigación y fuera el referente de las reflexiones contenidas en el libro *Memorias de ocupación* (2005), la primera condena por violencia sexual practicada durante la dictadura decretada en Argentina en el 2010 y la denuncia presentada ante la justicia uruguaya por parte de 28 ex presas políticas por el mismo delito así como el primer libro publicado sobre el tema en Uruguay de Baica González, Mariana Risso y Lilián Celiberti (2012). El legado de la violencia sexual ha tenido una manifestación concreta desde el punto de vista de las secuelas físicas y psicológicas presentes hoy en las mujeres que la sufrieron. Secuelas que se evidencian en un patrón de patologías comunes experimentadas con posterioridad a su liberación y enumeradas por Carolina Carrera en *Memorias de la ocupación*: “intermitencia en los ciclos menstruales, menopausias tempranas, cáncer uterino, de mamas, dificultad para embarazarse y enfermedades de transmisión sexual como lo es el VIH-SIDA, entre otras” (68).

⁶ La disparidad entre el incremento de producciones literarias en Paraguay, su consideración crítica así como el contacto con los circuitos de lectores y/ críticos en el exterior es enfatizado por Victorio V. Suárez: “la década de los ’90 presenta una impresionante cantidad de autores y bibliografías. En ese contexto, a pesar de la crisis, también publicaron varios escritores pertenecientes a otras generaciones. En cuanto a ediciones realizadas por la prensa...han ofrecido amplios espacios para la difusión de la literatura paraguaya. Si bien pocas obras publicadas en esta década obtuvieron prestigio internacional, el corpus de la literatura paraguaya sigue su camino de plena formación” (137).

transnacional que tienen por objeto la producción cultural surgida de la violencia política aún son incipientes distinguiéndose mayoritariamente un enfoque en Argentina y Chile.

En contraposición con discursos que abogan por el punto final al duelo en la región, argumento que el análisis de las representaciones artísticas de dicha violencia es crucial para comprender el legado del terrorismo de estado en la región. A través de sus especificidades estéticas, estas manifestaciones culturales informan y operan como suplementos recíprocos, respecto de temas que como el que me ocupa, por razones históricas o coyunturas socio-políticas no pudieron abordarse en su momento o cuando lo hacen en el presente, aún enfrentan desafíos considerables. En la base misma de dichas representaciones se encuentra la dimensión del cuerpo. En el marco histórico-regional al que pertenece la novela, el espacio del cuerpo femenino constituye una encrucijada ya que “el cuerpo de la mujer que entraba al espacio de la sospecha se transformaba en territorio a ser dominado” (Olavarría, *Memorias de ocupación*, 37). Como resultado, el cuerpo se erigió en el blanco de una estrategia de guerra que involucró como táctica sistemática concomitante a la de la tortura, la del ejercicio de la violencia sexual. La novela que nos ocupa construye una representación explícita del abuso sexual a mujeres paraguayas, dialogando así con los casos de sobrevivientes chilenas, argentinas y uruguayas. En el caso de Paraguay, el reporte comprehensivo sobre los documentos del Plan Cóndor encontrados en Asunción (*En los sótanos de los generales*, 2002) no registraba información sobre este tema, en tanto hoy, el Museo virtual Meves (Memoria y verdad sobre el stronismo) hace referencia al tema en su sección introductoria titulada “Mujeres víctimas del sistema represivo de Stroessner”:

La CVJ registró a 2.832 mujeres cuyos derechos humanos fueron violentados. El estudio de casos hecho por la CVJ demuestra que la mujer fue sujeto permanente de violaciones de los derechos humanos durante la dictadura, pero que no fueron consideradas como sujetos directos de las violaciones de derechos humanos, por dar prioridad a los casos que sufrieron sus familiares. Las mujeres sufrieron de manera directa detenciones arbitrarias, privaciones ilegales de la libertad, torturas y otros tratos o penas crueles, inhumanas y degradantes. (64)⁷

⁷ CVJ es la sigla correspondiente a la Comisión de verdad y justicia.

Asimismo, en la sub-sección de la introducción titulada “Grupos vulnerables”, el sitio virtual del Meves expande sobre el tema bajo el título “El análisis de la CVJ con enfoque de género”:

Al mismo tiempo que la CVJ realizó un análisis general sobre las violaciones de los derechos humanos con enfoque de género a todo el Informe Final, se propuso como relevante revisar también de manera especial y haciendo hincapié en los hechos violatorios que afectaron específicamente a las mujeres. La inclusión de un enfoque de género en el análisis de la violencia política ejercida en contra de las mujeres identifica la represión y violencia por parte del Estado, las características de estas violaciones sufridas y la relación de dichas violaciones con un papel subordinado de las mujeres en la sociedad, así como la consideración de la ideología del régimen respecto al papel de ellas y de su influencia en las violaciones de que fueron víctimas. Un problema frecuente es la invisibilización de las violaciones contra las mujeres debido a este papel subordinado y la no consideración de la importancia de las violaciones y el estigma que acompaña a algunas de ellas, además de ser considerados como “normales” o “naturales” dichos hechos.⁸

El valor documental inherente a un corpus ficcional nacido de la voluntad de reflejar la historia se hace evidente también en un tema como el que nos ocupa. En la primera colección de testimonios de mujeres paraguayas publicada por Olga Caballero, un año después que la novela de Ferrer, se registran las escasas referencias a una violencia centrada en la mujer mientras que en el Prólogo, la compiladora afirma que “las entrevistadas, si bien no lo dicen explícitamente, denotan el temor al abuso

⁸ Según se desprende también del informe de la CVJ, el 37 por ciento de las mujeres pertenecía a las Ligas Agrarias Campesinas. Aunque los análisis cuantitativos señalen que las mujeres relatan menos episodios de torturas que los hombres, sí denuncian muchos casos de violencia sexual. El informe dedica una sección especial al tema de violencia sexual y estima que del total de mujeres entrevistadas por la Comisión de Verdad y Justicia, un 9 por ciento manifestó haber sufrido violación sexual. Reconoce asimismo que existe un gran sub-registro, motivado sobre todo por la vergüenza, la culpa o el estigma que acompañan a esta forma de violencia. Muchos victimarios siguen viviendo en la misma comunidad que sus víctimas, lo que crea en éstas algún tipo de miedo. Las niñas también fueron víctimas de esta violencia sexual, especialmente en operativos militares y policiales en las comunidades campesinas, según se desprende de las investigaciones. La CVJ recogió casos de violación y abuso sexual de menores por parte de miembros de fuerzas militares, policiales y civiles, especialmente de niñas entre 12 y 15 años, que fueron las denuncias más numerosas entre las recibidas (1: 64-66). Finalmente el Meves incluye ahora un testimonio filmado de Julia Osorio, quien describe las condiciones en que ella entre otras menores fueron secuestradas y sometidas a la explotación sexual a manos de militares.

y a la violación, y si al menos tres de ellas comparten...las aproximaciones con ciertos dejes de peligrosa seducción de algunos de sus guardianes” (12). Waldina Soto, citada en el estudio mencionado testimonia: “La pileteada es totalmente desnuda pero yo no recuerdo cuándo me quitaron la ropa, en qué momento me quedé desnuda, no me di cuenta, hasta que uno de los torturadores me dijo ‘cubrite’” (13). Si el número inicial de testimoniantes comprometidas a participar en el proyecto de Caballero era de 15, finalmente se recogen doce testimonios (dos desisten de participar y la tercera sólo estaba dispuesta a hacerlo anónimamente, cosa que la naturaleza del proyecto no permitió). En este contexto, se puede apreciar la relevancia de la novela de Ferrer en cuanto a denuncia de lo que otros géneros como el testimonial no podían hacer visible.

Como proyecto de representación de diversos tipos de violencia, la novela de Ferrer enfrenta a sus lectores a interrogantes de la siguiente índole: ¿qué es ser víctima?; ¿cómo es posible escribir su condición?; ¿cuántas víctimas, cuántas historias de dominación se cuentan en la novela?; ¿qué resistencias se ejercen?; ¿cuál es el destino o el saldo de dichas resistencias si las hay, cuáles sus fallos? La razón para marcar el abordaje del texto sobre la dimensión de la resistencia radica en que tal como lo ha planteado la crítica argentina Nora Domínguez: “...es preciso calificar las distintas variantes, gradaciones, verticalidades y violencias del poder tanto como también calificar los tipos de resistencia, la medida, el punto y los modos en que puede ser débil, contestataria, polémica o corrosiva e, incluso puede estar ausente” (202).

Desde el punto de vista argumental la novela de Ferrer gira primordialmente en torno a imágenes parciales de distintos grados y clases de victimización. Dicha victimización es experimentada por tres mujeres: Malena (paraguaya, perteneciente a la clase media-alta), Mei Li (vietnamita, prostituta en París, vendida de niña por su tío en pago por deudas de juego a un francés) y una presa política al que el texto no da nombre propio y sólo exhibe en su dimensión de cuerpo castigado. En tanto Malena y Mei Li coinciden espacial y temporalmente solamente una vez (durante el desarrollo de un espectáculo erótico del cual la segunda es protagonista y la primera espectadora), la tercera, apenas visibilizada en su

desnudez de presa política sometida a la tortura y a la violación, aparece representada en dos segmentos narrativos. Las diferencias en cuanto a clase, nacionalidad y filiación política son las que marcan la distancia entre estos personajes femeninos, que aparecen definidos en situación de subyugación de diferente grado. Sin embargo, el texto también incluye tangencialmente la referencia a una víctima masculina: el niño que, habiendo sido objeto de violencia física a manos de su madre, de adulto, se vuelve uno de los torturadores del régimen dictatorial que rige al país y llega a ser el marido de Malena. Si el perfil de víctimas de las tres mujeres las hermana en términos de la situación de dominación que viven respecto de una sociedad patriarcal, el rol de reproductor de violencia que juega el hombre, lo coloca en un sitio diferente. La hermandad femenina, asimismo, es cuestionada también en sus límites: la presa política es encarnada en cuerpo reprimido por el terrorismo de estado y la bailarina asiática es encarnada en cuerpo explotado por un sistema que se rige por la oferta y la demanda. Entre ambas se sitúa a la mujer blanca, de clase media alta, beneficiaria de los réditos con que la dictadura paraguaya premiaba a sus represores y cómplice sumisa del tráfico sexual que la coloca en el rol de consumidora.

Al explorar las posibilidades de revelar lo atroz (la tortura y violación perpetradas en el contexto del stronismo) la novela despliega una estrategia central que es la de diversificar el punto de vista narrativo. A primera vista, la voz que esgrime el poder discursivo, se opone a la víctima, identificada con el silencio. Para desarticular este esquema, la novela juega con el narrador, manipulando su discurso y cuestionando su poder. Al proveer al torturador de una voz “esquizoide” que permite “incrustar” la mirada del lector en el acto de violencia inviste a éste del estatus de testigo. Por otra parte, la prevalencia de la descripción funciona como forma de otorgarle visibilidad a la víctima pero hay que notar que los resultados de esta técnica en los dos episodios que representan tortura difieren.

En el primer episodio, la víctima queda relegada, dada la extensión del discurso del agresor. En el segundo, el lector sólo puede “ver” el acto mismo de violencia y debido a que no se superpone la voz del agresor, la víctima cobra una visibilidad de la que carece en el primer episodio.

Cuando hablo de víctima me refiero a la presa política a la que el texto no da nombre propio y sólo exhibe en su dimensión de cuerpo castigado. Como se sabe, representar tortura supone tomar una decisión relevante en relación con la comunicación del dolor. Si como ha teorizado Elaine Scarry, éste es inherentemente inexpresable y el arte se erige en una posible vía de revertir esa incomunicabilidad, eludir la consideración de las consecuencias políticas que acarrea esta decisión no es una opción (3). No obstante, lo auspicioso de esta definición instrumental del lenguaje artístico, Scarry advierte sobre la potencial traición que subyace al lenguaje como ejercicio de poder:

...we will also see that this verbal sign is so inherently unstable that when not carefully controlled...it can have different effects and can even be enlisted for the opposite purposes, invoked not to coax pain into visibility but to push it into further invisibility, invoked not to assist in the elimination of pain but to assist in its infliction... The fact that the language of agency has on the one hand a radically benign potential and on the other hand a radically sadistic one does not lead to the conclusion that the two are inseparable nor to the conclusion that those who use it in the first way are somehow implicated in the actions of those who use it in the second way. (*The Body in Pain* 13)

Por esta razón, al abordar los episodios de tortura en la novela de Ferrer es pertinente analizar cómo opera la naturaleza inestable del lenguaje y preguntarse si la novela opera como instrumento de rescate de la víctima o, si por el contrario, la inmoviliza en la instancia del dolor inconducente. Para responder a esta pregunta es pertinente considerar quién relata, cómo se relata, quién resulta excluido del discurso y cuáles son las consecuencias de esta ausencia, en el entendido de que, como han afirmado Lynn Higgins y Brenda Silver: "...who is speaking may be all that matters. Whether in the courts or the media, whether in art or criticism, who gets to tell the story and whose story counts as 'truth' determine the definition of what rape is" (1). Asimismo resulta necesario tener en cuenta el hecho de que la víctima no es emisor/a del discurso contenido en estos segmentos, lo cual provoca la interrogante de si eso equivale a una ausencia absoluta y/o inexorable de la misma, entendiendo ausencia como eliminación. Finalmente, cabe analizar cuál es el sitio que esta doble representación gráfica de violencia nos asigna a los lectores.

En el primer episodio, la voz del victimario Manuel se yuxtapone a la de un narrador omnisciente y por momentos se escuda en un “nosotros” que lo identifica como parte del aparato represivo: “qué otra cosa puede hacerse si debemos mantener la paz y el progreso en que vive la república y limpiarla de estos guerrilleros de mierda. Si al fin y al cabo estamos cumpliendo con nuestro deber, ¡qué embromar!” (139). El manejo de la voz narradora en estos episodios que recrean el ejercicio de la violencia constituye un elemento crucial a la hora de analizar qué efecto tiene esto en términos de lo que se nos cuenta y de nuestra reacción como lectores. Me refiero por un lado, a la posible naturalización del dolor y por otro, también al promover o interrumpir el acompañamiento de los lectores cuando se abandona el marco “realista” que define el discurso de los otros narradores del episodio. Si la identidad de quien narra es ambigua, entonces es un discurso que puede estar en boca de cualquiera. Si cualquiera puede decir lo que dice Manuel (es decir, justificar la tortura) entonces el mensaje es cuando menos, atemorizador. La responsabilidad de resistir un discurso de esta naturaleza queda entonces localizada en el lector.

La presencia del victimario (Manuel) domina la mayor parte del primer episodio y lo clausura confiriéndole así un espacio privilegiado para manipular la recepción del lector. El monólogo interior del torturador está enmarcado por la descripción de la víctima cuya construcción textual se genera a través de una sintaxis “alterada” así como del uso de diminutivos y de una serie de figuras retóricas, entre las cuales se destaca el polisíndeton (figura que en el lenguaje coloquial define al repertorio de quien relata un episodio traumático):

En el cuartito siniestro usado para aquello de hacer hablar: gritos, ojos desquiciados, sangre. Ese hilito de sangre que crece y se espesa y luego se va aclarando hasta hacerse más rápido, más ancho, más doloroso, y luego más lento y más. Y al poco rato deja de manar, sin fuerza ya, para quedarse detenido sobre la carne amoratada, por fin duro, como en descanso. (139)

Cabe recordar en relación con el uso de diminutivos, la famosa denominación eufemística del centro de detención clandestino sobre el que testimonió la argentina Alicia Partnoy: “La Escuelita”. Asimismo se ha señalado que las referencias a los centros de detención clandestinos suelen

estar asociadas—en episodios de violencia real—al carácter de arma que adquiere el sitio destinado a la tortura. Esto es algo que Scarry describe en estos términos: “The torture room is not just the setting in which the torture occurs; it is not just the space that happens to house the various instruments used for beating and burning and producing electric shock. It is itself literally converted into another weapon, into an agent of pain” (40). La suma de los recursos mencionados plasma en el texto lo que la historia tradicional/oficial dejaría fuera: los detalles sórdidos, gráficos e incriminatorios de la violencia perpetrada.

La descripción de la víctima culmina revelando la presencia de un narrador omnisciente: “Es entonces cuando Manuel quisiera gritar, aunque eso sea lo más torpe que le pueda suceder en una noche de servicio delante de sus subalternos” (139). De este modo, cuando se expande la descripción más adelante sabemos que se trata de un retorno al narrador omnisciente: “Gritos, ojos desquiciados, sangre. El agua grita turbia en la pileta donde flotan los sollozos, los pedidos de clemencia, las blasfemias, finalmente, el silencio” (140). La explosión metafórica que domina el final de la descripción así como la alteración sintáctica nos recuerdan que contar el horror atrofia los mecanismos del lenguaje. La descripción toma así el lugar de la víctima, no en el sentido de reemplazarla sino de situarse en ella y, desde allí, captar la atención del lector. Como se ha notado, narración y descripción intersectan en un sentido ético: “As in any act of showing, description is subject to the properties of *epi-deiknumai*: the one who shows, shows himself, and also argues for praise or blame, moral or aesthetic. In such acts, the moral values of describing and of ‘seeing’ subjects merge or clash” (Bal 2003, 364-5). Si la descripción de la víctima fuera parte inequívoca del monólogo del torturador, su construcción quedaría determinada por y atrapada en la voz del perpetrador. Si, por el contrario, como ocurre en este caso dada la evidencia citada, la figura de la víctima es construida a partir de un narrador omnisciente, es posible leer esa construcción como externa y yuxtapuesta al discurso de Manuel. En consecuencia, como lectores, somos provocados a elegir entre las disquisiciones de Manuel o la imagen inmóvil del cuerpo castigado. Pese a la persuasión que pueden ejercer los engranajes narrativos sobre los

lectores, en última instancia “reading is affected by ethical judgement just as with any other act. Dealing with description can thus be a matter of right and wrong; the text proposes, the reader disposes. Each has a job to do and a decision to make” (Bal 371).

En correspondencia directa con las diferencias funcionales que definen al narrador omnisciente y a Manuel-narrador, se advierte un modo lingüístico específico de moldear lo que cada uno cuenta. El narrador omnisciente, en lo que propongo es su proyecto de hacer visible lo inenarrable, provee al episodio de una cualidad ekfrástica. Si bien la definición estricta de ekfrasis alude a la descripción de obras pictóricas—en poesía principalmente pero también en prosa—existen interpretaciones del término en un sentido más amplio que propugnan leer como ekfrasis las creaciones discursivas de escenas y/o artefactos visualmente intensos. Para el caso de la presente novela, David William Foster ha utilizado este término, pero “en el sentido de que toda la narración es la compleja elaboración de las consecuencias de un solo incidente trivial en la vida conyugal de Malena y Manuel” (8). Mi uso del concepto atiende, en cambio, al énfasis en los aspectos visuales de la situación descrita y al hecho de que éstos operan como mecanismo de persuasión para atraer la atención de los lectores hacia aquello que el narrador/victimario intenta justificar.

Se ha señalado que limitar el análisis de las descripciones a la luz de un punto de vista narrativo—el de un personaje en particular—puede ser pernicioso como práctica de interpretación narrativa porque al hacerlo se asume que las descripciones están justificadas o tienen un sentido porque alguien—el personaje que describe—simplemente las notó (Culler 238-239). Aquí, la descripción es prerrogativa del narrador omnisciente, lo cual “libera” lo descrito de la mirada y del discurso de Manuel, responsable del acto de violencia. Sin embargo, se verifican también dos aspectos problemáticos. El que Manuel domine discursivamente este episodio tiene como consecuencia más notoria desplazar a la víctima. La presencia de la misma se registra textualmente sólo a través de la sangre derramada y desde el punto de vista de la representación de su identidad, resulta definida por un “vaciamiento” identitario, manifiesto en la ausencia de datos de género, clase, grado de compromiso con oposición al régimen en el

poder y/o edad. La fragmentación absoluta del cuerpo flagelado se hace presente en los tres elementos registrados: los “gritos”, la mirada acusatoria y la sangre.

El segundo elemento narrativo que colabora problemáticamente con la invisibilización de la víctima es la superposición de los pensamientos de Manuel al acto mismo de violencia. La figura del torturador aparece humanizada en términos de su reacción ya que la genealogía de la violencia coloca la responsabilidad en una figura femenina. El episodio culmina informando que de niño, el torturador había sido sistemáticamente golpeado: “Y yo no voy a morder tierra de nuevo, como cuando mi madre me sacaba sangre con el rebenque para que aprendas a ser hombre, te digo” (141). En un episodio clave como éste, en el que la brutalidad se filtra en el texto desde el punto de vista de la reconstrucción de la tortura, la narración aleja la mirada del lector hacia las oscilaciones éticas del victimario. La identificación que efectúa Manuel de la sangre de la víctima con la vertida por él de niño se convierte en un mecanismo que invisibiliza a la víctima “real” del episodio. La empatía entonces, se establece con el victimario, ya que se nos deja frente a la imagen de un niño golpeado versus un conjunto de elementos inconexos y metaforizados. El cuerpo mismo de la víctima resulta elidido; sólo la voz y la mirada permanecen como signos de denuncia de lo atroz. Sin embargo, ni los ojos ni los gritos se definen en el contexto de persona; son elementos que quedan desasidos de la noción de humanidad que sí se le confiere a Manuel. Al final de este episodio el victimario aún es persona; las víctimas: algo no identificable.

El segundo episodio presenta una única víctima que es mujer y cuyo cuerpo se presenta como objeto de tortura y de violación. A pesar de retomar elementos visuales predominantes del primer episodio como la sangre, éstos se contextualizan en un espacio que no le permite al lector distraerse con especulaciones de o sobre los victimarios. La mirada del lector no tiene delante de sí más que una imagen que afrontar y una situación de brutalidad de la que ser testigo. La reconstrucción de un pasado activo para el cuerpo inerte de este episodio constituye otro mecanismo que intenta recuperar la condición de sujeto para la víctima. El hecho de que la transitoriedad del dolor anule la capacidad volitiva de la

mujer torturada, no invisibiliza su potencialidad de sujeto presente y visible hasta unas horas antes. El énfasis en el grito resitúa constantemente a la víctima en el espacio de lo sensible. El valor del grito, como mecanismo de resistencia en situación de tortura, ha sido resaltado por sujetos históricos que vivieron la experiencia narrada por la novela. La uruguaya Sara Méndez, sobreviviente del campo de detención clandestino argentino Automotoras Orletti, por ejemplo, ha dicho: "...recuerdo que dije 'no voy a gritar'...luego yo grité y grité mucho...creo que tiene un sentido ¿no?...el grito es sentirse que se está vivo entonces no solamente que es inevitable sino que inclusive es sano" (*Por esos ojos*). La insistencia en el grito rescata a la mujer-víctima de la posibilidad de una interpretación ambigua. La perspectiva omnisciente del narrador y la voz de los represores se yuxtaponen, constantemente, sugiriendo la intención de escapar a las limitaciones del punto de vista de un narrador particular. Este recurso funciona como una red mimética de la estructura arbitraria de poder que oprime a la mujer. La génesis del episodio se retrotrae a algo que no se cuenta nunca en la novela: alguien delató a la mujer sometida y por eso pudieron detenerla. La impersonalidad gramatical, al tiempo que garantiza la impunidad del delator, refleja la fragilidad de la evidencia que subyace al sistema arbitrario que define la situación de la mujer: "Dicen que sabe mucho, señor... Dicen que es una pieza clave... Dicen que intervino en los últimos mítines callejeros, en reuniones fuera del país y estuvo entre los que pusieron la bomba en el ministerio... Dicen que colgó sin identificarse" (195).

Por otra parte se trata de un mundo esencialmente sensorial: la única vía posible de incorporar al sujeto castigado en una escena como ésta. Se puede argüir que hay ambivalencia en la representación, al mostrar a la mujer en el estado de deterioro al que fue reducida. Pero simultáneamente, la narración confiere espacio a la tensión o resistencia que esa misma mujer ofrece aún desde su posición de sometida. De esta forma, el discurso se debate entre describir de modo realista, desde un cuerpo que recibe la violencia y desde un cuerpo que la ejerce. Uno podría preguntarse si sería diferente al establecer la dinámica solamente entre cuerpos. Es la estrategia que parece adoptar la voz de este narrador cuando omite al sujeto de las

acciones y lo vuelve impersonal. De esta manera, refleja fuerzas opuestas, objetos en colisión, no individuos. La ilusión es transitoria, por cuanto el cuerpo que recibe la violencia es representado a través del grito. Se elimina el agente humano del dolor, se visualiza el objeto utilizado para provocarlo y se oye el efecto. La transición marcada entre el cuerpo subyugado (“No fue fácil sentar el cuerpo laxo que al menor descuido se les escurría hacia abajo tocando casi el suelo. Sentarla y levantarla, hasta dejar ese estropajo magullado tiesamente sumiso como un bulto muerto”) y la serie de sonidos que emite la víctima (“Grito agudo-grito bajo-grito queja-grito llanto-grito grito”, 196) es paralela a la que se da entre los objetos de tortura y la “comprensión”, por parte de los torturadores, de los datos físicos con que culmina la tortura. Es la representación de un engranaje que solamente se detiene ante el silencio. Hay una larga serie de elipsis de verbos que omiten “torturar” o “castigar” y luego “violar”. La mirada del narrador se desplaza de lo general—el cuerpo en su totalidad—a lo particular: la vagina. La sinécdoque/metonimia de la sexualidad femenina reducida a la penetración refuerza la asociación de la violencia con un sistema de economía sexual patriarcal: “El oscuro reducto del sexo llora sangre” (197). De la visión transitoria de objeto versus objetos se pasa a la de sujeto versus sujeto; el grito se manifiesta como sinécdoque de la mujer pero se puede cuestionar que eso alcance para definirla como humana.

A partir de este momento, la capacidad de cognición queda enfatizada en relación con los torturadores y por eso es problemático. La voz del narrador se hace cómplice o denuncia la violencia cuando la naturaliza con expresiones del tipo “ese chorrillo manso” al referirse a la sangre que fluye de las uñas, como si fuera algo familiar (197). Nos hace pensar por un lado, que la voz que narra es entonces la de Manuel, quien de acuerdo con la lógica creada dentro del texto, ha presenciado episodios como éste numerosas veces. Por otro lado, disemina la familiaridad hasta “contaminar” la voz del narrador omnisciente quien se hace eco de lo atroz. El discurso, a través de signos “confusos” como éste, desestima la posibilidad de ser testigos o plantea que solamente se puede ser testigo siendo cómplice como ha planteado Shoshana Felman (314-348).

Si nos remitimos a los ejes argumentales de silencio y voz, vemos que la víctima no habla en ninguno de los dos episodios que representan tortura. Si la víctima está condenada al silencio (porque está inconsciente, porque está dolorida, porque está desintegrada, porque agoniza) el silencio en el texto cobra forma, la de la descripción y es a través del silencio que se hace presente. La novela, que se debate entre la desaparición de la víctima y la denuncia de dicha desaparición (o sea, entre el silencio y el grito) encuentra en el silencio una manera de “gritar”. Es un silencio que produce “extrañamiento” por el repertorio que utiliza para describir. En ese sentido, al captar la atención del lector se consolida como mecanismo de poder ya que es persuasivo. De este modo logra trascenderse a sí mismo, colocando a la víctima y su dolor en un primer plano.

De una lectura contrastada entre ambos episodios en el texto, el lector resulta expuesto a dos configuraciones que aunque similares en su superficie, logran objetivos diferentes. La interposición insistente de los sentimientos del torturador en el primer episodio, dirigen la mirada y la consideración de quien lee, hacia los sentimientos que embargan a quien ejecuta un acto de tortura. En su estudio sobre la dinámica de la lectura como proceso frente a ficciones que recrean instancias de violencia, Laura Tanner sostiene:

In order to reveal rather than obscure the suffering body, literary representations of violence must often work against themselves to subvert their own distancing conventions. Because representation is defined by mediation, the subversion of reading conventions lends the text one means of unsettling its own dynamics and pushing the reader into a position of discomforting proximity to the victim's vulnerable body... The reader's sense of discomfort or entrapment by the text enforces an experience of intellectual limitation that parallels the physical limitation of the victim, pushing the reader to acknowledge both the parameters of representation and the restrictions of material embodiment. (10)

Como señalé en la introducción, *Los nudos del silencio* es un texto que registra la tensión entre las categorías de poder y silencio a través de dos maniobras. En la sección anterior, hemos visto cómo dicho registro se da en relación con la escritura de la víctima más anónima que representa la novela: la figura de la presa política. La segunda maniobra desplegada para reflexionar sobre la tensión mencionada es centrarse en la (im)posibilidad

de una hermandad genérica (específicamente femenina) de índole transnacional, hermandad que se revela como problemática y eventualmente inoperante. Por su condición femenina y por su condición de víctimas, las protagonistas que construyen esta novela se definen inicialmente como seres marginados, es decir, como seres clasificados como un “Otro” y por tanto, como depositarios de atributos devaluados; atributos que son a su vez definidos por la imposibilidad de ejercer el control en la construcción de una identidad propia y socialmente internalizada (Hite xv). La violencia de género—vista en sus similitudes pero fundamentalmente en sus diferencias—constituye el segundo tipo de violencia denunciada por esta novela. La asimetría entre el poder que ostenta Manuel y las mujeres que protagonizan esta instancia de la narración es trabajada a partir del énfasis en lo visual. Si la palabra es en el texto prerrogativa de Manuel, tanto en su rol de supervisor de sesiones de tortura como en el paralelo silenciamiento de Malena, su mujer, es a partir del traslado a París, en viaje de placer, donde la dinámica se invierte y resquebraja, haciendo del intercambio de miradas femeninas y los monólogos que los sustentan, el mecanismo para neutralizar a Manuel y el poder que representa.

En el transcurso de la representación de una hermandad femenina se provee a la narración de una cualidad cinematográfica que se concreta de dos modos. En primer lugar, conecta episodios y diálogos a manera de tomas, en cuyo caso el espacio en blanco le otorga al lector la oportunidad de juzgar, tal como ocurría en la tragedia griega clásica con la función ejercida por el coro. En segundo lugar, articula la comunicación entre las mujeres protagonistas en base a monólogos que se yuxtaponen en forma de miradas. Las perspectivas narrativas se corresponden así con dos cámaras simbólicas, que situadas alternadamente en ambas mujeres, neutralizan el papel del protagonista masculino y ponen de relieve consideraciones de clase, identidad racial y roles de género. Ambas se juzgan y se interrogan en base a estas variables; la voz del hombre queda desplazada y se erige como un discurso muerto, que al intentar interrumpir el intercambio de miradas y monólogos de ambas mujeres sin recibir respuesta, queda suspendido en el vacío. Es al servicio del propósito de intentar subvertir el poder

encarnado en Manuel, esposo abusador, que la novela queda definida por su cualidad o dimensión cinematográfica. Por un lado, se divide sistemáticamente en lo que podríamos considerar cuadros, escenas que resultan demarcadas por espacios en blanco. Esta organización del material narrativo apunta directamente a la sinestesia del título, ofreciéndole al lector la textura del hilo conductor del argumento. El silencio, independientemente de su aparición explícita en el comportamiento de los personajes (para señalar por ejemplo la incapacidad de Malena de negarse a cumplir deseos/órdenes de Manuel) se revela en el texto como sistemático espacio en blanco. De esta manera se vuelve metáfora visual y pone de manifiesto la incomunicación como elemento persistente que define la existencia de los personajes. Sobre la base de este hilo conductor, se organizan las historias silenciadas que la novela serializa: por un lado, la violencia de la dictadura paraguaya y por otro, la miseria y el abuso sexual sufrido por la mujer asiática. En términos cinematográficos, cada toma es parte de una secuencia mayor, en el contexto de la cual adquiere una significación más amplia o diferente. Los espacios en blancos interpretados a nivel puramente material, tienen una funcionalidad lingüística; interpretados como elemento visual que remite al cine, opera como indicador de unidades de significado.

Por otro lado, la relación que se establece entre las protagonistas está basada en un cruce constante de miradas que otorgan al lector la posibilidad de aproximarse a cada una de ellas, desde la óptica de la otra, como si hubiera una cámara coincidiendo con cada personaje. De este modo, se da cabida a la manifestación de una subjetividad que sitúa a cada uno de los personajes en un espacio de autoridad, del que en realidad, carecen. François Jost ha discutido la noción de la metáfora de la cámara usada por la literatura y prueba cómo la lectura de ésta como sinónimo de neutralidad es errónea. Se refiere al punto de vista y sostiene que este concepto en realidad se vincula simultáneamente con dos fenómenos diferentes: el mirar como acto de percepción propiamente dicho y el pensar/saber. Según él, en literatura, cuando se quiere diferenciar entre lo que percibe uno de los actores involucrados en la acción y una percepción “neutral” se identifica a ésta última con una cámara, cosa que en el cine no

ocurre porque la presunción es que la cámara muestra la mayor parte de las veces lo que un personaje particular está viendo y por tanto, el concepto mismo de cámara está asociado con la idea de subjetividad (1-4). La dinámica establecida entre Malena y Mei Li opera en los términos planteados por Jost.

En la novela que nos ocupa y en el espectáculo que consagra lo visual—Mei Li desde el escenario protagoniza un baile erótico lesbiano al compás de música de jazz simbolizada en el saxo—las dos mujeres se relacionan de modo antagónico y empático. Ambas están fuera de su país pero compartir el espacio del club nocturno en las posiciones opuestas que les depara la clase social y que las define implica experimentar un destino diferente. El texto intenta subvertir o contrabalancear la situación de dependencia de Mei Li atribuyéndole un poder oracular. A través de la mirada, la paraguaya es descifrada por Mei Li, adivinada en su situación de infelicidad y represión. La definición oscila entre un uso de la segunda persona para establecer un diálogo imaginario y la descripción de Malena en tercera persona. Cuando ocurre lo primero, crea una intimidad que aumenta la tensión narrativa porque adopta tono de acusación. Cuando ocurre lo segundo, se instaaura la distensión, producto de la ilusión de la distancia entre ambas. Mei Li articula un juicio que cree que viene de Malena: “soy algo repulsivo, algo así como un erizo abominable con rostro de mujer, piernas y todo, que moviéndose al compás del saxo te sacude” (35). Si ella como personaje funciona dentro de los parámetros del oráculo, el que sepa exactamente qué está pensando Malena de ella en ese instante sería narrativamente verosímil. De otro modo, podríamos leerlo como una expresión de resentimiento, producto de la opresión que reconoce en Malena un instrumento del sistema. Se trataría de una resistencia inconsciente; Mei Li admite que la exterioridad no es fiel reflejo de la subjetividad: “Alguien que no soy yo te baila enfrente” (36). Como lectores, nos podemos preguntar si Mei Li comete el mismo error que el feminismo transnacional ha denunciado: que la mujer occidental interpreta a la del Tercer Mundo sin contextualización cultural o sólo a partir de su mirada (lo que sería una metáfora de sus prejuicios). La novela responde negativamente a esto, ya que los monólogos interiores de Mei Li expresan

acertadamente lo que Malena es, lo que hace y lo que piensa. Se sugiere, por lo tanto, que el personaje de Mei Li opera como un instrumento de efectiva intervención política porque desenmascara a Malena. Ambas sufren, ambas son mujeres pero su estatus difiere radicalmente y su etnicidad también.⁹

Mei Li, como sujeto colonizado en su Vietnam originario por género y por clase, resulta recolonizada en París como exótica prostituta. Malena, por su parte, esencializa a la vietnamita (“rajita de los ojos”, “exótica”, “imperturbabilidad del rostro plano”, tiene una edad ambigua) sin acertar a leerla (41). En su orientalismo no difiere sustancialmente de su marido. Manuel evalúa a Mei Li en los mismos términos: “...si la china desvía los ojos” (62), “Vaya cosa interesante esa putita que se escurre de un lado a otro al compás enrojido del saxo, ¡y tan chiquita! Cómo será en la cama semejante espécimen” (63). Al construir el personaje de Mei Li como eficaz en su procedimiento de interpretación de la paraguaya—pero no a la inversa—se establecen las bases de la denuncia que hace la novela. Mei Li es la más cosificada de las dos; tiene más experiencia del dolor, es pobre, es esclava, es étnicamente minoritaria, ha sido sexualmente degradada, y es consumida.

Pero entonces es cuando se sugiere que comienza a operarse una transformación. Malena reconoce a Mei Li como “rota” y como “sensual” en su baile. Hay discordancia en las imágenes propuestas ya que, o bien lo fragmentario es sensual o bien hay una transición que es paralela a la gradual interpretación que hace Malena de Mei Li. Con esta ambigüedad, se instaura el tema de las apariencias versus la realidad; ninguna de las dos es solamente lo que la otra ve y esa lectura también es errónea, perfectible entre mujeres. En una oscilación de intentos de determinaciones identitarias, ambas especulan sobre la otra y Malena termina experimentando una anagnórisis de carácter negativo: “la mujer sentada en la sala ya no soy yo” (83).

Lo erótico como forma de poder ha sido discutida extensamente desde el punto de vista teórico y es una de las dimensiones clave presentes

⁹ Malena no encarna a la mujer guaraní sino que se resalta su condición blanca: “cuello, tan blanco, alabastrino” (21).

en la relación entre protagonistas que analizo aquí. Audre Lorde ha conceptualizado la noción de lo “erótico” como forma de poder en términos que se corresponden con la interacción entre Malena y Mei Li. Distingue entre “lo erótico-superficial” asociado con lo femenino pero como etiqueta inferiorizadora y lo “erótico-funcional” (la denominación es mía) cuyo primer desempeño se ve en la función de:

providing the power which comes from sharing deeply any pursuit with another person. The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers, which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference. (280)

Lorde complementa esta visión de lo erótico planteando que es al entrar en contacto con el mismo, que uno pasa a ser menos tolerante de la impotencia o de estados tales como la resignación, la desesperación, la depresión, la auto-negación (281). Esta definición es coincidente con la transformación que experimenta el personaje de Malena como espectadora; es a partir de su cambio que los parámetros de interacción con el marido parecen quedar sin efecto. Sin embargo, cabe citar la aclaración/advertencia que establece Lorde respecto del ejercicio de lo erótico en términos de la individualidad, ya que describe el punto exacto en que la novela ajusta la mirada del lector y especifica que la liberación de la paraguaya ocurre a expensas y gracias a la subyugación de otra subalterna: “To share the power of each other’s feelings is different from using another’s feelings... When we look the other way from our experience, erotic or otherwise, we use rather than share the feelings of those others who participate in the experience with us. And use without consent of the used is abuse” (282).

La dinámica que se establece entre el cuerpo de Mei Li que actúa y la mirada de Malena que consume está establecida en los siguientes términos: la vietnamita controla el escenario, perturba a Malena y a Manuel por distintas razones, actúa como su propia marioneta. Una mujer que responde al nombre de Louise comparte con ella la representación del acto sexual en el escenario pero, excepto para poner de manifiesto la diferencia de tamaño y características étnicas (Louise es alta y rubia lo que

contrasta con la asiática que es muy pequeña), no adquiere visibilidad relevante, haciendo que el lector olvide que Mei Li no está sola en el escenario. Malena se siente perturbada por el cuerpo de Mei Li; el impacto en los sentidos que se inscribe en Malena como consecuencia de eso, sin embargo, queda ambiguamente asociado a la música del saxo. Esta siempre la conduce al pasado, a un vínculo primordialmente placentero con la música en sí y con su profesor de piano, al que dejó de ver cuando se casó con Manuel. A Manuel le perturba el descubrir que la actuación es entre dos mujeres, porque se siente excluido doblemente: cuando las mujeres actúan en el escenario y cuando descubre que la mirada de Mei Li se centra en Malena, relegándolo a él solamente al sitio de voyeur. Por último, la escisión que Mei Li reconoce entre lo que muestra y su identidad (que la novela revela en los monólogos interiores que cuentan su historia de abuso y miseria) hace que cuanto más se insiste en aludir a sus movimientos sensuales en escena, más intenso sea el episodio siguiente en la recuperación del pasado y del dolor. Este proceso llega a un clímax de naturaleza antitética con el acto sexual representado en escena cuando confiesa: “simulo un delirio total. Es mi trabajo” (204).

En su estudio sobre las modalidades de ausencia/presencia que caracterizan la naturaleza del cuerpo humano, Drew Leder arguye que aunque nuestro modo de estar en el mundo está determinado por nuestra condición corporizada, es relativamente inusual la tematización del cuerpo en circunstancias de normalidad. La visibilidad del cuerpo, sin embargo, se hace notoria en instancias negativas tales como el dolor o la enfermedad. La concepción de cuerpo que maneja Leder se centra en el aspecto generador a la vez que experiencial del cuerpo. Para este autor, el concepto de *Lieb* en el sentido de “cuerpo viviente”—diferenciado de *Korper*, cuerpo considerado en su mera dimensión física—enfatisa esa potencialidad del cuerpo y permite liberarse del modelo cartesiano. En la medida en que concebimos al cuerpo como estructura viviente, como sitio de experiencia, adjudicar esa capacidad a una mente descorporizada pierde sentido como maniobra y el ser pasa a ser visto como un ser integrado. La interacción de Malena y Mei Li, en este espacio del cabaret que constituye el eje de la novela, tanto desde un punto de vista estructural como temático, es un

ejemplo eficiente del principio elaborado por Leder. La hipervisibilización del cuerpo de Mei Li en su situación de extremo condicionamiento amenaza con colocar la reflexión sobre la funcionalidad del cuerpo femenino en un sitio cliché de objetivación y marginalidad. Sin embargo, la naturaleza performativa del funcionamiento del cuerpo viviente de Mei Li en el texto la convierte en el estímulo que asegura en la mujer que la contempla desde el público, la posibilidad de una liberación. La subordinación en la que el texto presenta a la vietnamita no resulta negada, en la medida en que la narración da espacio a la voz del personaje en el marco formal del monólogo y permite que ésta exprese, repetidamente, los sentimientos de animadversión que la imagen de Malena le provocan. El punto ambiguo en esta interacción es que si el final augura un destino diferente para Malena, nada augura para el personaje de la vietnamita, quien queda suspendida en el espacio de una representación erótica. Dicha representación es, más que la experimentación del placer, la experimentación de la memoria del exilio, del hambre en su Vietnam de la infancia, del dolor del abuso del francés como niña. La productividad de darle una voz a Mei Li se agota en los límites de la realidad de la violencia de distinto grado que ambas conocen.

La clausura de la novela apunta explícitamente a la dificultad de concebir la noción de resistencia desde un sitio de radical dependencia, posibilidad que ha sido debatida innumerablemente.¹⁰ En este sentido y a la luz de la disparidad existente entre ambas mujeres es que resulta necesario considerar el punto de resistencia para cada una de ellas. El personaje de Malena no verbaliza si ha ocurrido una transformación más profunda o si el episodio, solamente le ha servido a ella para decidir alejarse de una situación de cosificación que no cuestiona la injusticia ni las condiciones de opresión de que son víctimas mujeres como Mei Li. El desenlace de la novela es literariamente abierto y políticamente contundente. Como lectores ignoramos el camino por el que opta la protagonista paraguaya pero no hay dudas sobre cuál es el único posible para la vietnamita: permanece reclusa en el espacio en el que las circunstancias políticas y de clase la han colocado. Malena abandona el cabaret sin responder a la

¹⁰ Sobre todo en el contexto del trabajo sexual las consideraciones de la emancipación femenina resultan altamente debatibles aún hoy en el terreno de las discusiones de género.

conminación de Manuel a que le explique porqué decidió permanecer en el lugar, aún después de descubrir que se trataba de un espectáculo de lesbianas. La opción por el silencio como mecanismo de resistencia, es una posible interpretación. La segunda lectura posible es que el silencio es la evidencia de que Malena no puede, en efecto, quebrar la dinámica de poder que la une a su marido. Malena se emancipa o Malena se resigna. Este final abierto invita entonces a la reflexión sobre la relación establecida entre las dos protagonistas durante el espectáculo. La disparidad define el vínculo entre ambas mujeres y como lectores, podemos asumir que Mei Li permanece en el ciclo de la representación erótica del cabaret, subordinada a una situación de subalternidad dada su condición de extranjera vendida por un proxeneta, aunque se constituya en la fuerza generadora del deseo de liberación en la paraguaya que la mira. De este modo, la clausura de la novela apunta explícitamente a la dificultad de concebir la noción de resistencia desde un sitio de radical dependencia. El personaje de Malena no verbaliza si ha ocurrido una transformación más profunda o si el episodio solamente le ha servido a ella para decidir alejarse de una situación de cosificación, situación que no cuestiona la injusticia ni las condiciones de opresión de que son víctimas mujeres como Mei Li. A expensas de Mei Li, Malena emerge emancipada. En ese sentido, su martirio culmina en una acción que solamente puede ayudar a la mujer cómplice del sistema que la esclaviza.

Para concluir, cabe referirse a las preguntas de las que partió este trabajo en términos del análisis de los gestos fundamentales que efectúa la novela: la escritura de lo atroz y la problematización del concepto de hermandad femenina transnacional. Como hemos visto, la figura de la víctima se desdobra tanto en términos de género como de clase. La violencia como fenómeno cíclico, ejemplificada en la historia de abuso infantil del torturador, introduce la primera zona gris en la representación de la victimización. Consecuentemente, la problematización de la escritura de este status se revela en la alteración del medio lingüístico que le sirve de base. Recursos retóricos específicos (metaforización, alteración y fragmentación sintáctica, confluencia de puntos de vista, prevalencia de monólogos interiores) signan las historias de victimización que intersectan

a lo largo de la novela. Si se despliegan claramente dos historias femeninas en este sentido, el texto denuncia, al tiempo de dar cuenta de la imposibilidad de resistir desde ciertas posiciones de extrema dependencia (Mei Li), la inoperancia de un concepto de solidaridad establecido exclusivamente en términos genéricos y lo desarticula a través del final abierto que hemos analizado.

Obras citadas

- Acosta, Delfina. *Muestra de la poesía de hoy en el Paraguay*. Paraguay: AECI, 2001. Print.
- Aguilera, Garramuno M. T. y Fernando Burgos. *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Castalia, 2004. Print.
- André, María C. y Eva P. Bueno. *Latin American Women Writers*. Hoboken: Taylor and Francis, 2014. Print.
- Armele, Ray, *Creadores*. Asunción: Fandeo, 2003. Print.
- Berroa, Rei, Franjul, et al. *Cauteloso engaño del sentido: antología poética*. República Dominicana: Búho, 2008. Print.
- Boccia Paz, Alfredo, et al. *En los sótanos de los generales: los documentos ocultos del Operativo Cóndor*. Asunción: Servilibro, 2002. Print.
- Borges, Mara. “Confesiones íntimas, opresión universal: ‘Los nudos del silencio’, de Renée Ferrer.” MA thesis. Ohio U, 2006. Print.
- Caballero, Aquino O. *Por Orden Superior*. Asunción, Paraguay: Ediciones Ñandutí Vive, 1989. Print.
- Comisión de verdad y justicia del Paraguay. *Informe final: anive haguã oiko: capítulo de conclusiones y recomendaciones sobre D.D.H.H en Paraguay*. Vol. 1. Museo virtual Meves, 10 de junio 2014. Web. <<http://www.meves.org.py/>>
- Culler, Jonathan. “The Elusive Narrator.” *Narrative Theory*. 4 vols. Ed. Mieke Bal. London: Routledge, 2004. 235-247. Print.
- Cunha Giabbai. Gloria da. *La cuentística de Renée Ferrer: continuidad y cambio de nuestra expresión*. Asunción: Arandurã, 1997. Print.

- Domínguez, Nora y Carmen Perilli, comps. *Fábulas del género: sexo y escritura en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. Print.
- Elliott, Kamilla. "Novels, Films and the Word/Image Words." Ed. Robert Stam and Alessandra Raengo. *A Companion to Literature and Film*. London: Routledge, 2004. 1-22. Print.
- Felman, Shoshana. "The Betrayal of the Witness: Camus' The Fall." *Narrative Theory*. 4 vols. Ed. Mieke Bal. London: Routledge, 2004. 314-347. Print.
- Fernandes, Carla. *Fronteras de la literatura paraguaya: la obra de René Ferrer*. Asunción: Arandurã Editorial, 2006. Print.
- Ferrer, René. *Los nudos del silencio*. 2da edición. Asunción: Arandurã, 1998.
- . *Les Noeuds Du Silence*. Trad. Yves Coleman y Marianne Vilà. Paris: Indigo, 2000. Print.
- . *I Nodi Del Silenzio*. Trad. Dionisi, Maria G. y Rosa M. Grillo. Salerno: Oèdipus, 2005.
- . *The Knots of Silence*. Trad. Betsy Partyka. New Orleans, LA: Univ. Press of the South, 2012.
- . *Vagos sin tierra*. Asunción: Expolibro, 1999. Print.
- . *La querida*. Asunción: Fausto Ediciones, 2008. Print.
- . *Sobreviviente*. Madrid: Ediciones Torremozas, 1988. Print.
- . *Viaje a destiempo*. Asunción: Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, 1989. Print.
- . *De lugares, momentos e implicaciones varias*. Asunción: Ñaduti Vive, 1990. Print.
- . *El Acantilado y el mar*. Asunción: Arandurã Editorial, 1992. Print.
- . *El resplandor y las sombras*. Asunción: Arandurã Editorial, 1996. Print.
- . *La voz que me fue dada: poesía 1965-1995*. Asunción: Editorial Don Bosco, 1996. Print.
- . *De la eternidad y otros delirios*. Asunción: Intercontinental Editora, 1997. Print.
- , y Thomas R. Franz. *René Ferrer: poesía completa hasta el año 2000*. Asunción: Arandurã Editorial, 1999. Print.

- . *Celebración del cuerpo y otros cantos*. Asunción: Arandurã Editorial, 2007. Print.
- . *Poemas de la desolación y la esperanza*. Asunción, Paraguay : Servilibro, 2011. Print.
- . *Las moradas del universo*. Asunción: Servilibro, 2011. Print.
- . *Por el ojo de la cerradura*. Asunción: Arandurã Editorial, 1993. Print.
- . *Desde el escondido corazón del monte*. Asunción: Axial Naturaleza & Cultura, 1994. Print.
- , y Mario R. Alvarez. *La mariposa azul y otros cuentos: Panambi hovy ha ambue mombé'urãnguéra*. Asunción: Intercontinental Editora, 1996. Print.
- . *Antología, La seca y otros cuentos*. Asunción: El Lector, 2006. Print.
- . *Desmenuzando cuentos*. Asunción: Arandurã Editorial, 2001. Print.
- . *Entre el ropero y el tren*. Paraguay: Ediciones Alta Voz, 2004. Print.
- . *La colección de relojes: teatro*. Asunción, Paraguay: Ediciones Alta Voz, 2001. Print.
- . *Salvemos el lago*. Asunción, Paraguay: Ediciones Alta Voz, 2007. Print
- Foster, David William. "Introducción a Los nudos del silencio." *Los nudos del silencio*. Asunción: Arandurã, 1992. 7-10. Print.
- Gac-Artigas, Priscilla. *Nos tomamos la palabra: antología crítica de textos de escritoras latinoamericanas contemporáneas*. New Jersey: ENE Academic Press, 2005. Print.
- González, Baica S, Mariana Risso, and Lilián Celiberti. *Las Laurencias: violencia sexual y de género en el terrorismo de estado uruguayo*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2012. Print.
- González de Garay Fernández, María Teresa. "Los nudos del silencio" de Renée Ferrer: *El mito de la sumisión femenina al desnudo*. Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2006. Internet resource.
- Gorodischer, Angélica. *Esas malditas mujeres: antología de cuentistas latinoamericanas*. Rosario: Ameghino Editora, 1998. Print.
- Haladyna, Ronald. *Exotic Territory: A Bilingual Anthology of Contemporary Paraguayan Poetry*. S.l.: Trafford on Demand Pub, 2011. Print.

- Hite, Molly. *Foreword to Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. Ed. Janice Morgan and Colette T. Hall. New York: Garland Publishing, 1991. Print.
- Imizcoz, Ana. *Renée Ferrer*. Asunción: Fondec, 2003. Print.
- Jost, François. "The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology." Ed. Robert Stam and Alexandra Raengo. *A Companion to Literature and Film*. London: Routledge, 2004. Print.
- Leder, Drew. *The Absent Body*. Chicago: Chicago UP, 1990. Print.
- Lorde, Audre. "Uses of the Erotic: The Erotic as Power." Ed. Katie Conboy et al. *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. NY: Columbia UP, 1997. 278-282. Print.
- MacKinnon, Catherine. "Rape: On Coercion and Consent." Ed. Katie Conboy, et al. *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. NY: Columbia UP, 1997. Print.
- Martins, Floriano. *Escritura conquistada: conversaciones con poetas de LatinoSeñas*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Fundación Editorial el perro y la rana, 2009. Print.
- Memorias de ocupación: violencia sexual contra mujeres detenidas durante la dictadura*. Santiago: Fundación Instituto de la Mujer, 2005. Print.
- O'Connell, Patrick L. "The Silent Discourse of Memory in Renée Ferrer's *Los nudos del silencio*." *Bulletin of Hispanic Studies* 80.4 (2003): 553-63. Print.
- Peiró, Víctor. "Las narradoras paraguayas y su evolución histórica." *Narradoras paraguayas: antología*. Ed. José Vicente Peiró and Guido Rodríguez Alcalá. Asunción: Expolibro, 1999. Print.
- . "Erotismo y escritura antiautoritaria en *Los nudos del silencio* de Renée Ferré." *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh: U de Pittsburgh, 2000. 199-212. Print.
- Pompa, Quiróz M. C.. *Penélope sale de Itaca: antología de cuentistas paraguayas*. Paraguay: s.n., 2005. Print.

- Por esos ojos*. Dir. Arijón, Gonzalo and Virginia Martínez. Uruguay. Prod. France 2/Point du Jour/Tele Europe/TV Ciudad. 1997.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1987. Print.
- Suárez, Victorio V. *Literatura paraguaya (1900-2000): expresiones de los máximos representantes contemporáneos*. Asunción: Servilibro, 2001. Print.
- . *Cuentos del Paraguay*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2010. Print
- Tanner, Laura E. *Intimate Violence: Reading Rape and Torture in Twentieth-Century Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Print.
- Vallejos, Roque. *Cuento paraguayo*. Paraguay: Editorial El Lector, 2002. Print.