



Los nudos del silencio de Renée Ferrer (Paraguay, 1944): el mito de la sumisión femenina al desnudo

Maria Teresa González de Garay

► To cite this version:

Maria Teresa González de Garay. Los nudos del silencio de Renée Ferrer (Paraguay, 1944): el mito de la sumisión femenina al desnudo. Encuentro de Latinoamericanistas Españoles (12. 2006. Santander): Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España, 2006, s.l., España. pp.1646-1660. halshs-00104684

HAL Id: halshs-00104684

<https://shs.hal.science/halshs-00104684>

Submitted on 9 Oct 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LOS NUDOS DEL SILENCIO DE RENÉE FERRER (PARAGUAY, 1944): EL MITO DE LA SUMISIÓN FEMENINA
AL DESNUDO

M^a Teresa GONZÁLEZ DE GARAY

Universidad de La Rioja

teresa.gonzalez@dfhc.unirioja.es

RESUMEN: La novela de Renée Ferrer de Arréllaga (nacida en Asunción en 1944, poeta, novelista, cuentista, doctora en Historia por la Universidad Nacional de Asunción, miembro fundador de la Sociedad de Escritores de Paraguay, miembro correspondiente de la Real Academia Española y académica de número de la Academia Paraguaya de la Lengua Española), *Los nudos del silencio*, publicada en 1988, ofrece una visión y análisis de la sumisión femenina desde dos perspectivas culturales muy diversas. Una es la de la protagonista de la novela, Malena, una mujer burguesa de Paraguay que renunció a su carrera de concertista de piano para casarse con un hombre dominador e insensible, Manuel (cruel torturador de la dictadura de Stroessner). La otra mujer protagonista es Mei Li, una vietnamita que desde la más profunda miseria es vendida por su familia como prostituta y del prostíbulo pasa a trabajar, emigrante marginada, en un espectáculo pornográfico en París. La dictadura paraguaya premia con un viaje a París a Manuel, que obliga a su mujer a visitar el espectáculo. En el contexto de ese pequeño "teatro X" parisino, *La Rose bleue*, Malena y Mei Li van a encontrarse en una mirada recíproca que les hará tomar conciencia de su sumisión e infelicidad, provocando la primera rebelión seria de la burguesa latinoamericana. La narración se ofrece de manera sincopada, con procedimientos técnicos basados en los monólogos interiores y con un lenguaje poético muy personal, lleno de informaciones y de silencios, que se asemeja a la música de jazz (la música de un saxo atraviesa todo el relato). Nos encontramos con una novela experimental feminista, atrevida en sus procedimientos narrativos y en su ideología, que, según ha resaltado la crítica, "da testimonio de una suerte de escritura innovadora que ha comenzado en el Paraguay antes de la caída de Stroessner" y ha otorgado "voz al feminismo y las contraculturas, en una sociedad posautoritaria" (David William Foster).

Palabras Clave: Renée Ferrer, Paraguay, novela, denuncia, mujer, sumisión.

Poeta, narradora y ensayista paraguaya, nacida en 1944 en Asunción, Renée Ferrer es Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Asunción con una tesis titulada “Desarrollo socio-económico del núcleo poblacional de Concepción”, miembro fundador de la Sociedad de Escritores de Paraguay, miembro correspondiente de la Real Academia Española y académica de número de la Academia Paraguaya de la Lengua Española. Es una de las escritoras más consolidadas de su generación, con una obra extensa e intensa. De sus obras publicadas, destacan los libros de poemas: *Hay surcos que no se llenan* (1965), *Cascarita de nuez* (1978), *Voces sin réplica* (1967), *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), *Poesía completa hasta el año 2000* (2000), *El resplandor y las sombras* (1996) e *Itinerario del deseo* (2002). Como narradora de cuentos ha editado *La Seca y otros cuentos* (1986), *La mariposa azul y otros cuentos* (1987); *Por el ojo de la cerradura* (1993) y *Desde el encendido corazón del monte, Du coeur embrasé de la forêt* (1994, 1999), de tema ecológico. También es autora de poemarios y cuentos infantiles. Ha publicado dos novelas: *Los nudos del silencio* (1988) y *Vagos sin tierra* (1999). Ha adaptado al teatro los cuentos «La sequía» de Rodrigo Díaz-Pérez, y «Hay que matar un chanchito» y «La colección de relojes», de la que también es autora. Como crítica, ha publicado su trabajo *Literatura paraguaya: dos vertientes*. Asimismo ha sido incluida en numerosas antologías de poesía y narrativa en las webs <http://amediavoz.com/ferrer.htm> (23 mayo, 2006) y en la Biblioteca virtual Cervantes, y traducida al italiano, al francés y al alemán.

La novela de Renée Ferrer, *Los nudos del silencio*, 1988, publicada recientemente por quinta vez en Asunción en 2003 por ediciones Alta Voz ¹, ofrece una visión y análisis de la sumisión femenina desde dos perspectivas culturales muy diversas. Una es la de la protagonista de la novela, Malena, una mujer burguesa de Paraguay que renunció a su carrera de concertista de piano para casarse, en la ignorancia más absoluta de las actividades de su marido, con un hombre dominador e insensible, Manuel (cruel torturador de la dictadura de Stroessner). La otra mujer protagonista es Mei Li, una vietnamita que desde la más profunda miseria es vendida por su familia como prostituta y del prostíbulo pasa a trabajar, como emigrante marginada, en un espectáculo pornográfico “en directo” en París. La dictadura paraguaya premia con un viaje a París a Manuel, que obliga a su mujer a visitar el espectáculo. En el contexto de ese pequeño teatro parisino, el *Rose bleue*, Malena y Mei Li van a encontrarse en una mirada recíproca que les hará tomar conciencia de su sumisión e infelicidad, provocando la primera rebelión seria de la burguesa latinoamericana.

La narración se ofrece de manera sincopada, con procedimientos técnicos basados fundamentalmente en los monólogos interiores de las dos mujeres, entremezclados con incursiones de un narrador omnisciente anónimo en el que se intuye la voz poética y narradora de la autora como una directora de escena en la sombra que sólo se hace visible, de manera atenuada, cuando resulta imprescindible para situar los diversos escenarios y acontecimientos, o que habla para marcar las líneas ideológicas de denuncia del texto pero cuya voz a veces se confunde con la de los personajes. Todo ello con un lenguaje poético muy personal, lleno de informaciones y de silencios, que se asemeja a la música de jazz (la música de un saxo atraviesa todo el relato y se nos describe en numerosas ocasiones, subrayando y entretejiéndose con las emociones que experimentan las mujeres protagonistas de la novela). Nos encontramos con una novela experimental feminista, atrevida en sus procedimientos de fragmentación narrativa y en su ideología, que, según ha resaltado la crítica, “da testimonio de una suerte de escritura innovadora que ha comenzado en el Paraguay antes de la caída de Stroessner” y ha otorgado “voz al feminismo y las contraculturas, en una sociedad posautoritaria” (David William Foster, 2003: 180).

Analizando el marco de la novela observamos que ésta comienza cuando la pareja formada por Malena y Manuel están ya en su hotel parisino y termina con la separación de los esposos en el barrio de Pigalle, consumada por primera vez la rebelión de Malena frente a la voluntad dominadora de su marido. Así que el marco espacial y temporal de la narración está muy localizado y transcurre en un lapso de tiempo muy pequeño, unas pocas horas sin determinar de una noche pasada en París y unos espacios que se limitan al hotel y al pequeño teatro pornográfico de Pigalle, a la salida del cual concluye el relato. Sin embargo en ese breve espacio de tiempo el lector conocerá la vida y los episodios

1 Citaré siempre la novela según esta quinta edición de Alta Voz de 2003.

fundamentales de los tres personajes (a través de las numerosas retrospectivas temporales), con mucho más detalle la de los personajes femeninos, que ocupan la mayor parte de las páginas de la narración y, en menor medida, aunque la intensidad y la concreta información sirven perfectamente para retratar entero al personaje y a la sociedad que lo manipula y corrompe, la del hombre.

El pequeño teatro funciona como un microcosmos (analítico e interior) en el que los personajes dejan fluir sus pensamientos, inquietudes, emociones, sueños, recuerdos y evocaciones, de manera asociativa y fragmentada, muy libremente, porque estos pensamientos transcurren sólo en sus mentes, de ahí el acierto de la utilización abundante del monólogo interior para meternos de lleno en la subjetividad de los personajes y para transmitir sin intermediarios lo que ocurre en sus mentes, la revisión de sus respectivas biografías y el impacto que el espectáculo va a suponer para los tres.

La novela no se divide en capítulos numerados sino en 114 segmentos sin titular, únicamente separados por espacios en blanco bastante generosos, el equivalente a unas quince o veinte líneas de relato (un tercio de la página). Estos espacios en blanco separan los monólogos de unos y de otros y las constantes líneas melódicas, cargadas de sensualidad, que hacen referencia a la música de jazz y al saxo dominante creando una especial atmósfera opresiva, dolorosa, sensual, reiterativa y emocional que subraya y acompaña las diversas emociones, a veces contradictorias y en evolución, de las dos mujeres. Los segmentos no son muy largos, pero hay algo que distingue los unos de los otros. Los que se refieren a la música son mucho más breves (pueden oscilar entre 2 a 12 líneas) mientras que los centrados en los pensamientos de los personajes son más variables. Una mayoría ocupa entre 1 a 3 páginas y otros cuantos son más largos, en los que se concentran mediante la evocación y el recuerdo las informaciones biográficas más significativas de los personajes, pero nunca sobrepasan las 5 páginas de extensión.

El primer fragmento nos sitúa en la habitación del hotel parisino y el narrador se mueve de un personaje a otro sutilmente, confundiendo su voz con la de ellos a través de las citas directas y del procedimiento del estilo indirecto libre, sin indicadores, eludiendo los verbos *dicendi*. En el primer párrafo se nos transmite una focalización centrada en el hombre y en su grosero lenguaje: “¡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 cama”. Acto seguido el segundo párrafo focaliza a la mujer, enfatizando su actitud, que la define desde el principio, de indolencia y abandono: “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?” (p. 9). En pocas palabras quedan ya definidas las dos personalidades. Él es meticuloso, ávido, y está lleno de bajos deseos de voluptuosidad obscena, empeñado en asistir a un espectáculo pornográfico en vivo. Ella es todo lo contrario, distraída e indolente y lo que desea es asistir a un concierto de música clásica. En la discusión se muestra sin ambages el abismo entre los dos, para lo que la narradora cede la voz a sus dos personajes, sin guiones ni marcas tipográficas distintivas, dejando fluir la conversación ininterrumpidamente:

“¿Un teatro de variedades? No. ¿Un café concert? Tampoco. Pero entonces ¿qué? Un teatrillo pequeño donde se ofrecen emociones reservadas para unas pocas personas. Algo así como una platea erótica, digamos. ¡Pero Manuel, cómo se te ocurre que quiera ver una cosa así! ¿Por qué no? Estamos en París, querida. ¡En París! Figurate. La ciudad donde germinan como hongos los placeres. Estás hablando como un turista de lo más vulgar. ¿No es lo que somos? Hay tantas cosas que ver en París sin ir precisamente a eso. Pero dime, ¿qué tiene de aterrador ver gente desnuda en un escenario? ¿Te intimida o tu sensibilidad no te lo permite? No me intimida para nada, simplemente no valoro un espectáculo de esta clase. Pues a mí me encantan las mujeres, qué querés que te diga, y cuanto más descubiertas, mejor. Sí, sí, ya lo sé” (p. 9).

Directamente podemos percibir en estas primeras palabras de Manuel la falta de delicadeza y sensibilidad al acusar veladamente a Malena de su gusto por los desfiles de moda de mujeres y por la exclusividad, a la vez que la hace cómplice de sus actividades asesinas, de las que el lector aún no conoce nada, pero con las que se le anticipa lo que más adelante se desarrollará, el hecho de que es un

cruel mercenario asesino y torturador al servicio de los poderes más secretos y represivos de la dictadura de Stroessner en Paraguay. Ella protesta y alude a algo que le preocupa desde el principio de su matrimonio, las sospechas de que las salidas nocturnas del marido esconden una verdad terrible y los rumores de la gente. Con ello se evidencia que ella intuye algo oscuro pero que no quiere saber, porque optó desde su matrimonio por una ceguera voluntaria. También que su renuncia a la carrera de concertista de piano ha dejado heridas sin cerrar, a pesar de haber sido hecha sin vacilar por un mal entendido amor, dejándose llevar del mito pequeño burgués que postula que las mujeres casadas deben entregarse en cuerpo y alma al hogar, al marido y a los hijos, concentrando todas sus energías en complacer al cabeza de familia que, en este caso, le exige dejar la dedicación al piano para así poseerla segura y sin rivalidades encerrada en el ámbito doméstico: “Aquí vas a ver mucho más que un desfile, te lo aseguro, y no en cantidades, sino una por una, como a vos te gusta. Sarcasmos no, Manuel, por favor. Entonces no hay más que hablar. Vamos y ya está. Mirá, subimos al metro aquí nomás, y en veinte minutos estamos en... aunque si preferís ir en taxi, podemos darnos el lujo. *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?* Es que no quiero ir, Manuel. ¡No quiero! ¡Cómo se te puede ocurrir que me guste ver un acto sexual en vivo y en directo, con juego de luces y música de fondo! (...) Es algo tan íntimo y ajeno, tan... un hombre y una mujer sostenidos nada más por sus jadeos, desgranando a la vista de quien quiera el fruto mismo del recogimiento. Y nosotros enfrente, atisbando los altibajos del deseo, prestado o verdadero, qué sé yo. (...) *Me prometiste que durante este viaje harías lo que yo quisiera, que así olvidaría el piano, tus salidas, los rumores y todo lo demás* (...) hay un concierto en... Dejate de macanas. 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” (pp. 9-11. Las cursivas son mías).

Todo queda dicho en esta primera escena. La sensibilidad de la mujer ante lo que significa el sexo no puede ser más radicalmente incomprendida por la diferente visión, animalizada y primitiva, de su marido. Y también el modo de relacionarse entre ellos, en el que la imposición y el chantaje, la presión y el egoísmo más feroces hacen del hombre el amo de la esposa. Y es en estos momentos en los que puede oírse la voz de la narración (y de la autora), plenamente identificada con la mujer, evidenciando el trasfondo ideológico de la sociedad en la que los personajes se mueven: “Las palabras de Manuel salpicaron el aire de la habitación como escupitajos que se sueltan sin consideración alguna. Reflejo condicionado ante una señal aprendida: la resistencia sitiada retrocede, la voluntad se disuelve, se escurre entre las rendijas de los puños apretados-dos piedras de protestas sedimentadas que se crisan sobre el tocador” (pp. 10-11).

Ante el conflicto la mujer burguesa anulada por el mito de la sumisión, cede sin lucha una vez más. Sin embargo encontramos aquí también, y esto es importante, la primera alusión a la consciencia de que esa sumisión no es una virtud sino un defecto. De que el silencio, auténtico protagonista de la novela, es un silencio lleno de rabia, de impotencia y de angustia. Un silencio que ha atado la existencia de la mujer a la infelicidad con innumerables nudos cada vez más difíciles de soltar, hasta casi asfixiarla. La metáfora que desde el título actúa en el texto es muy acertada y tiene una constante proyección en el relato, como muy bien ha señalado Boujemaa el Abkari en su artículo “*Los Nudos del Silencio* y la dialéctica del silencio”²: “Pero todo es inútil. Bien sabe que no intentará zafarse, que lleva en la piel el olor maleable de la arcilla. Una destenida indignación cruza de soslayo los atajos de la conciencia, aposentándose por algún lugar. Se encoge, se retrae, queda amorfa y molestando. Como un bocado intragable se le demora entre el paladar y la lengua, entre la repulsa y la indecisión, *una masa de rabia y de silencio*. De inmediato y sin aviso se le sube a las mejillas el poco esfuerzo que le cuesta a su marido salirse con la suya, y sabe de antemano que la batalla está perdida” (p. 11).

Malena está resignada a ser sumisa desde el principio de la novela, pero la aparición en el primer fragmento de una fuerte indignación es muy significativa. Indignación por el comportamiento ruin del

² “El título de la novela constituye una especie de transgresión a la expresión habitual «nudo en la garganta»; y «nudos del silencio» se presenta como un desvío que sugiere una redundancia metafórica implícita (silencios del silencio) para subrayar, precisamente, las importantes dimensiones que cobra el silencio en la obra. El título, pues, ofrece al lector-receptor un indicio fundamental sobre el cual se edifica el armazón estructural de la novela. De ahí, el estudio del silencio y su dinámica en la plasmación de la obra es de suma importancia, porque ello permite acceder a todas las llaves aparentes y secretas de la novela de Renée Ferrer” (2003: 193).

marido y la subsiguiente toma de conciencia. La sumisión no es sólo un *rol* bien aprendido, es también en ella una manera de ser. Ya que renunció a su carrera artística como concertista (nada más armónico que el piano) al menos trata de intentar que la vida no sea una constante pelea. Pero este esfuerzo ha sido del todo inútil y ahora se traduce en la descomposición de su cuerpo, en una ruptura de la identidad e integridad física. Antes de llegar a París, Malena —lo iremos viendo a lo largo de la novela— ha sufrido inmensamente la soledad, el desamor y la frustración, y es en este viaje, en el que esperaba poder recuperar alguna ilusión, cuando se da cuenta de que como siempre sólo la huida de sí misma, de la sordidez y de los problemas, asumiendo el silencio y el desgarramiento de su personalidad, es el único camino que es capaz de tomar. Ya no estamos únicamente ante la postura típica de mujer burguesa tradicional, sino ante una individual incapacidad para hacer frente a la opresión: “Siempre la desarmaron los enfrentamientos —la desarman, la desarmarán— como si fueran serpientes con los ojos prontos a inmovilizarla en su fijeza de glóbulo indefenso. De súbito siente el cuerpo fraccionado, y es una sensación desgarrada que le viene no sabe de dónde, pero persiste nítida y conviviendo con ella, como una pedrada que no termina de doler. Los ojos se le quedan flotando por acá, la sonrisa anquilosada por allá, las manos cercenadas y, más lejos, retumbando en un páramo sin nombre: el tumultuoso corazón. Y no es otra cosa sino un descuartizamiento vivo, un caleidoscopio irreconciliable de miembros esparcidos que se van cada cual por su lado buscando la huida. Como siempre”. La fragmentación y dislocación del cuerpo, tan investigada en las vanguardias pictóricas y en la prosa vanguardista de entreguerras, es análoga a la del texto, resultando una buena metáfora para describir la disolución de la voluntad, el aniquilamiento del ser y la angustia existencial del oprimido. Esa angustia reprimida, que roza la neurosis, se expresa a continuación con perfecta comprensión en palabras del narrador: “*Sin sosiego y callando* se escabulle hasta el ropero para meter entre las hojas abiertas la cara con su sonrojo y todo. Insistentemente busca algo, sin saber siquiera lo que es. Choca con una lágrima camino del baño y *se encierra a esperar que se acomode el acatamiento (ese requisito indispensable de la armonía)*, para luego presentarse, perfumada y vestida, lista para salir. Yo ya estoy; cuando quieras, le dice, aunque detrás del aroma la taladre la misma voz: Si no te gusta podés irte, nadie te obliga a estar a mi lado; las puertas están abiertas. Todas las puertas estuvieron siempre abiertas, nada más las cierra la costumbre de acucillarse *tras los barrotes del silencio*” (pp. 11-12. Las cursivas son mías).

Todo este arranque de la novela no es gratuito, por supuesto. La situación cuando la pareja está ya en París ha llegado a un límite en el que el hombre se siente absolutamente seguro de sí mismo porque ha vencido siempre. Y esto ha sido así por la voluntaria debilidad de Malena, que queda perfectamente retratada en segmentos como el número 57: “Malena es paradójal con su cuellito fino, la cara pequeña enmarcada de rulos negros y aquellos ojos como bolitas de ternura rodando sobre las cosas. Ella tan convencional, tan prolija dentro de su atropellamiento, podría haber sido vagabunda si se hubiera enamorado de un linyera, por esa rotunda vocación de entrega que no es otra cosa sino el carozo mismo de su voluntad de arcilla (...) Ella sabe cuánto vale el paso bien dispuesto para cada detalle, las rosquitas calientes con su polvo de azúcar, la casa reluciendo, el hijo cobijado por un abrazo ancho. Le gusta ser así. Siempre y cuando se olvide que enterró su talento” (p. 85). Y ese no acabar de olvidarse de la renuncia apoya la mentira y la incomunicación: “Ni le cuento que escucho música a escondidas todos los días no bien termino de disponer la casa, ni me confiesa las funciones que lo retienen en alguna parte misteriosa de la noche, metiéndolo después en el insomnio. Yo me afano con el niño y sus resfriós, sobre el nudo de cordón de sus zapatos (...) tanto como Manuel en su hermetismo. Me empeño porque lo quiero y me hace falta esa entrega total; ese darme sin límites, esa terca reincidencia en el cariño, no siendo suficiente nunca, nunca, ese modo de amar sin pedir nada” (p. 86).

Hay que tener en cuenta que la mayoría de lo que se nos cuenta es a través de monólogos interiores, como ya hemos señalado, por tanto esas informaciones no están pronunciadas, sólo pensadas. Los personajes no se comunican entre sí, desde que penetran en el teatro pornográfico, con palabras, sino con miradas y gestos. Y además podremos ir comprobando que la relación entre los esposos está basada en el silencio y en el ocultamiento más radicales en todas las esferas de su vida. De todo ello va a hacerse cada vez más consciente Malena al contemplar el espectáculo pornográfico lésbico en París. El cuerpo desnudo de la vietnamita, su mirada desafiante a la señora burguesa vestida de seda que tiene enfrente y su entrega a otra mujer van a ser el revulsivo que desatará en Malena la

consciencia máxima de sus insoportables ataduras y renunciamentos. Y eso provocará, afortunadamente, la decisiva y segunda rebelión. La primera fue permanecer mirando el espectáculo en contra del marido. Éste, al darse cuenta de que el acto sexual va a producirse entre dos mujeres desnudas expresa la repugnancia típica del ser machista y violento que lo que quiere es ver reproducido en escena el acto de dominación y de penetración del hombre sobre la mujer. La pareja de mujeres le repugna y desilusiona e inmediatamente exige salir del teatro, a lo que Malena ni siquiera le contesta, sino que se queda mirando fija y concentradamente sin obedecerle y sin hacer caso a las pequeñas agresiones físicas que el marido le inflige para obligarla a hacerle caso. Durante el espectáculo él no da crédito a la actitud de su esposa, pero no puede, sin escándalo, hacer nada para modificarla. De modo que esa primera rebelión es pasiva, de alguna manera, mientras que la segunda será ya activa en el final de la novela porque Malena ha ido haciendo un análisis de su condición y de su trayectoria vital que la aboca sin remedio al cambio.

En el fragmento 103, muy breve, podemos ver, ya muy avanzada la novela, que el discurso de Malena es mucho más lúcido en cuanto a la descripción consciente de los efectos que la sumisión y la ignorancia han provocado en su ser: “Malena siente en la piel el tortuoso caminar del ultraje. Antes que mancillada se siente ella misma un ultraje viviente. Una mujer postergada, transgredida. Una mujer hecha de nudos. Por los ojos le cuelgan, por los labios le asedian, se le enredan al pelo, se le pierden adentro. Toda sucia de nudos. Ciegos nudos le acosan, negros lazos la tensan, ciego montón de sogas con piernas y cerebro. ¿Cómo se anuda el cerebro y hasta cuándo se puede anudar el derrotado corazón? Corazón, rosa abierta, el más grande atadero de los múltiples nudos del silencio” (p. 149).

Y un poco más adelante, en los dos últimos fragmentos que cierran el relato, asistimos a la consciencia del comienzo de la disolución de esos nudos. Escuchamos al narrador omnisciente en el penúltimo segmento, el 113:

“Misteriosamente la consuela pensar que detrás de aquella mujer que baila en ese teatracho acartonado, existe otra, libre y dueña de sus actos, no obstante la vileza de lo que está haciendo.

Sin llorar o gritar o arrancarse las estacas que la mantienen aún inmóvil, Malena sabe que de alguna manera se han empezado a desatar los nudos que la niegan.

Su hombre se enfurece. El saxo llora.

Incandescente una luz torna los ojos ciegos por la revelación. Es ya el ahogo acompasado del descanso. Ese acomodarse al reposo. La distensión de los cuerpos enlazados. El silencio del saxo” (p. 163). Vemos que, en primer lugar, Malena ha modificado su pensamiento sobre la bailarina de *striptease*. Se ha dado cuenta de que la vietnamita controla su vida, a pesar de que no conoce, aunque la pueda fácilmente imaginar, su historia. Ha visto también que el abandono al sexo, aun en público, con otra mujer, puede llevarla a la satisfacción. Por primera vez ha contemplado un acto sexual completo en el que el hombre no es necesario. Se percata de que el marido está furioso, pero ella percibe ahora el silencio del saxo y no en sí misma. Algo se ha modificado, por tanto. Calla la música para dar paso a su palabra y a su acción. Aunque esa palabra no está del todo dicha en esta novela, pertenece a un futuro que el lector debe construir, porque la novela queda abierta a muchos caminos posibles, desde la plausible decisión de reanudar sus estudios de piano hasta la lucha por una sociedad en la que la posición de la mujer sea más justa, o desde la desesperación del no saber cómo volver a comenzar hasta el sufrimiento por la más que probable soledad futura, que deberá asumir en positivo puesto que esa soledad será limpia y libre y no impuesta desde la corrupción y la violencia. Pero todo ello no importa demasiado en el marco de esta narración. Lo que sí es importante aquí es que el círculo infernal queda roto y cualquier futuro será menos doloroso que el presente. La emancipación de la mujer no tiene vuelta atrás. Y se puede deducir por su biografía que será capaz de salir adelante a pesar de los problemas y obstáculos a los que deba enfrentarse.

El análisis que Boujemaa el Abkari realiza en su artículo “*Los Nudos del Silencio* y la dialéctica del silencio” sobre la elocuencia del silencio es muy acertado y preciso y por ello nos permitimos reproducir una larga cita del mismo:

“El silencio —los silencios— en que están inmersas Malena y Mei Li les ofrece la oportunidad de tomar conciencia de su condición de mujer y de su alrededor. Es cierto que son mujeres distintas racial y socialmente, pero son semejantes, porque viven casi la misma experiencia de mujer sumisa y explotada hasta el hueso.

En un espacio cerrado (...) el silencio fructifica, se presenta como una apertura sobre el otro, como un silencio en busca de una comunicación distinta y una identificación con el otro en la angustia del vivir. Los ejemplos abundan en la obra, son todos los monólogos de la bailarina oriental y de la pequeñoburguesa asunceña. En este intento de comunicación, se destaca particularmente el lenguaje de los ojos que parece extender puentes entre ambas mujeres, sobre todo por parte de la bailarina (...) Mei Li se dirige en segunda persona a Malena, en un momento de gran intensidad:

No comprendo cómo llego a penetrar en tu silencio

A lo largo del proceso del silencio hablante, se ve que Mei Li es más madura y con una sensibilidad crítica más aguda que Malena; ciertamente, su desgarrado pasado y la vida amarga que lleva en París, la han ayudado mucho a tomar conciencia —en silencio— de su estado de mujer miserable, explotada y manipulada inhumanamente.

La comunicación establecida entre ambas mujeres ha sido muy condicionada por la intencionalidad —fuerte deseo— de la vietnamita. Esta apunta provocar e inquietar profundamente a la decente señora respetable de Asunción para, finalmente, empujarla a reaccionar positivamente. Así la ataca con violencia:

Quiero despertarte, sacudirte los ojos, dolerte

Mei Li acierta, en gran parte, en su «deseo» y realiza su objetivo por pura solidaridad con Malena, porque ambas mujeres sufren de la misma injusticia social:

En ese momento redondo, preciso, incandescente, sé que hice contacto con un ser como yo: diferente hasta el abismo en circunstancias, igual hasta el absurdo en la congoja

Malena sale de La Rose bleue, efectivamente, sacudida como si se despertase de un largo sueño; Mei Li adivina claramente los pensamientos de la asunceña:

Saldrás. Y no me preguntes cómo te adivino el pensamiento. Simplemente sucede. Tal vez por la fuerza de mi deseo. Ya has visto suficiente. Lo sé. Te irás. Pero no porque alguien te lo ordena, sino porque tú lo decidiste (...)

Malena ya no es aquella mujer débil y sin personalidad. Al salir del espectáculo, parece resucitarse; sale nueva, liberada de sus miedos y múltiples nudos que la agobian y aniquilan; recobra su verdadero rostro. En cambio, a raíz de esta «metamorfosis», el abismo se hace todavía más tajante entre ella y Manuel, su marido. La vuelta de Malena a su país «dueña de sus actos», le prevé un destino mejor y le abre una vía esperanzadora para un cambio radical positivo” (2003: 195-96).

De acuerdo por completo en este análisis, podemos ilustrarlo muy concretamente con ciertos fragmentos del relato. En el segmento último, el 114, se consuma la rebelión activa, esta vez en primera persona: “Un manojo de sogas se desata tremolando en el aire viciado del salón. De mis ojos caen nudos a montones. Se deslían mis dedos corrigiendo la curva endurecida por los años. Soy un puñado de lianas sueltas que se levanta, atraviesa la sala, el pasillo, el vestíbulo, la puerta. Salgo.

La calle, los faroles, el bar, la esquina, la voz de Manuel que me grita, pasan a mi lado sin tocarme. ¿Qué te sucede, Malena, que te quedaste mirando hasta el final? ¿Estás loca? (Como si no lo escuchara). No te reconozco, Malena, ¿qué te pasa? (No me reconoce). Parecés otra, decíme. (¿Decirte?). Esto se acabó, Malena. Volvamos al hotel.

El me trajo, y su voz no me alcanza. Como tampoco alcanza para correr el velo sobre nuestra existencia, dejándola igual que antes; como también es poca para sosegar las incógnitas que me asaltan, aullando qué haré después de tanta entrega, cuando pasen los años y mi hijo ya no me pida que me quede un ratito más a su lado, acompañándolo; como tampoco sirve para aclararme dónde colocaré e silencio de Manuel y el mío, agazapado siempre detrás de las palabras.

Sigo sin mirar las caras transeúntes que se cruzan conmigo sin fijarse en mi andar. La prisa traga las baldosas que retienen el sonido de mis tacos. Erguida la cabeza y nada de vergüenza en las pisadas. Todo se va cayendo a mi alrededor a medida que avanzo. Todo.

Manuel me llama y me llama, como desde atrás de una vidriera que, no obstante sus esfuerzos, le impide acercarse. De mis manos cuelgan sogas desmelenadas. Sogas desmelenadas cuelgan de mis manos. Mis dedos, sin que yo me percate, vuelven a ser parte de mí recomponiendo mi antigua figura. Como si fuera flotando, camino sin darme vuelta. Manuel casi corre tratando de negar la distancia. Grita. Me grita y grita: Taxi, taxi. Un auto para al costado del cordón de la vereda con un letrero luminoso sobre la espalda. Indiferente, el chófer abre la puerta. Malena, conseguí un taxi. Subí. Volvamos al hotel.

Su voz me llega como un eco gastado. Voy como asomada a mi propio brocal, mirando a una mujer que se sacude de las manos vacías el estigma de una claudicación que ya no cuenta.

En la calle apartada de aquel barrio parisién, donde existe un minúsculo teatrillo de burdel, los pasos de Malena resuenan en la noche.

El taxi espera con la puerta abierta” (pp. 164-165).

Esa escena, muy cinematográfica, es absolutamente reveladora del cambio de actitud e invierte definitivamente el mito de la sumisión como camino hacia la felicidad. Dos mujeres desnudas en un escenario haciendo el amor y otra mujer desnuda en sus pensamientos ante ellas han provocado que al fin haga su aparición la necesidad de verdad, de libertad, de fidelidad a la propia vocación, y de justicia para poder vivir una vida habitable en una femineidad que se afirma y se pronuncia desde el yo más profundo, rompiendo las viejas ataduras y falsas creencias.

Algo esencial es la idea, que se repite en la novela, sobre la inutilidad de una entrega sin condiciones que es capaz de traicionar el propio ser, porque esa entrega ni siquiera es válida al ofrecer al otro tan sólo una máscara, una réplica del yo auténtico. Y ese es otro de los mitos que ha nutrido la defensa de la sumisión de la mujer por amor. El mito de que la entrega exige la renuncia al proyecto propio, el sacrificio de una misma para la dedicación a la familia. Muy explícitamente se lee en el fragmento 106: “Entonces padecía la misma desolación de aquella tarde en que le puso un cerrojo a su talento, junto con el lastre que los días le fueron agregando poco a poco al silencio. En desvelo se abandona quedamente al sollozo. No por la soledad que es moneda corriente, no tanto por las ausencias de Manuel y esa mirada torva que le chorrea cuando regresa, como por el hecho irreversible de su traición. Sentada en la oscuridad, rememorando el sendero de ida y vuelta que unía el portoncito de madera de su patio a la casa del profesor, siente como martillazos que le llegan de antes, desde los volados de su delantal celeste, desde su primer cinto de mujer apenas, desde ese montón de años aplastados en el yunque del miedo, la apatía, la voluntad incolora” (p. 153). Y es que Malena se presenta como una mujer fuertemente condicionada por el entorno y por su falta de voluntad, a pesar de lo cual nunca pudo sentir felicidad en la renuncia a su talento, de alguna manera apoyada en lo más íntimo por su maestro. Este sentimiento, con el paso del tiempo y la comprobación de que la realidad no responde al mito, le hará sentirse aún más culpable por ese abandono y esa traición:

“Ni siquiera se acuerda de una objeción convincente plantada frente a Manuel cuando condicionó el casamiento a su retiro del conservatorio. Todo sucedió sin lucha, sin ardor, sin resistencia; ni tan sólo el esbozo de una rabia legítima. Como si fuera lo más justo y necesario, lo más natural del mundo y consecuente, el entierro de un manantial, sin duelo ni congoja. (La congoja vendría después a través de actitudes, carencias, detalles. Así como la certeza de haberle entregado a Manuel una réplica de sí misma (...)) *Malena no comprendió hasta mucho después que la peor de las congojas es no enterarse a tiempo de que se puede amar sin traicionarse.*

Entonces es la evidencia: la irremediable realidad, la mareada línea de su índice sobre el teclado y el grito sin voz para no despertar al niño” (pp. 153-4. Las cursivas son mías).

Pero Malena también se hace consciente de su complicidad con el régimen de opresión, no sólo individual y doméstico, sino político y social. En el segmento 54 rememora que no sabía de dónde sacaba su marido el dinero abundante que llevaba a casa y sus sospechas de que las ausencias nocturnas del marido encerraban algo terrible. Sin embargo no quería saber de verdad qué pasaba:

“Y aun cuando no se sepa nada, desde luego, o peor, se aletargue la voluntad de saber, algo siempre se filtra por los ojos de algún testigo que no se logra silenciar: como aquello de que arrojaron gente desde aviones militares sobre los palmares del Chaco (...) Pero a Malena aquellas cosas no le interesan. Le parece que no pueden suceder o son fabulaciones (...) Ella no se imagina (porque nunca se planteó la cuestión) la existencia de leyes que no se cumplen, o la promulgación de otras que legalicen los vejámenes de la autoridad (...) La negligencia es un bostezo perezoso. Claro, porque se puede venir abajo el andamiaje de toda una vida anquilosada entre las conversaciones intrascendentes, el té con leche y los deberes sagrados. Y se es demasiado cobarde para eso” (pp. 81-2).

Con estas citas queremos poner de relieve que la dimensión política y social de las consecuencias de la sumisión y la ignorancia voluntarias de la mujer, son importantes porque convierten en cómplices a los que ignoran, y porque este discurso amplía la trascendencia de la novela de Renée Ferrer. Aquí sí se oye claramente la voz de la instancia narradora omnisciente tras la que

vislumbramos las firmes opiniones políticas de la escritora paraguaya. La propia autora, hablando de su obra, destaca el aspecto de denuncia política como algo fundamental en ella. En su artículo “Narrativa paraguaya actual: dos vertientes” podemos leer:

“Hablar de la propia obra es un compromiso serio. Baste decir que me inicié en la narrativa con *La seca y otros cuentos*, (1986), impulsada por la necesidad de denunciar situaciones que por sus planteamientos se adecuaban más al discurso narrativo que al poético. A este libro le sigue la novela *Los nudos del silencio* (1988), aparecida en las postrimerías de la dictadura, donde se defiende el derecho de la mujer a su vocación, denunciando además la situación de sometimiento que soporta la misma dentro de una sociedad machista y la violación de los derechos humanos, la tortura y la opresión sobrellevadas durante ese período fatídico. *Por el ojo de la cerradura* (1993) intenta develar esa otra realidad que se esconde detrás de la apariencia, y *Desde el encendido corazón del monte* (1994) constituye una serie de cuentos ecológicos, con ilustraciones del indígena chamacoco Ogwa-Flores Balbuena. (...) La actriz Ana María Imizcoz me ha hecho el honor de incorporar a *Mujeres de mi tierra* dos de mis cuentos: «La visita», que plantea una situación reiterativa entre la población femenina de las zonas rurales: la madre soltera, librada a sus propias posibilidades de subsistencia, y «Hay que matar un chanco», que testimonia de qué manera las pasiones, parte medular de la condición humana, pueden arrastrarnos a los más siniestros destinos”.

(http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12477295311257162543213/p00000001.htm#I_0_). El compromiso que adquiere Renée Ferrer en su narrativa es, por tanto, muy explícito y plenamente consciente. Muy reveladores son los párrafos que ella misma selecciona de su novela *Los nudos del silencio*, que son los siguientes:

“No fue la primera vez que lo llamaron, pero sí la única después de tanto rato de comenzado el interrogatorio. La sangre, seca por un lado, tibia y corriendo por el otro, le marcaba la comisura lacia de los labios. No bien llegó le informaron: Dice que sabe mucho, señor, que conoce quién recibía las llamadas y tiene en la cabeza la red completa de la guerrilla. Duro con ella. Nadie socava impunemente la paz y el orden en que vive la república. Dicen que es una pieza clave, que está enterada de todo, más que nadie. Ya veremos. Duro con ella...”

(...)

“El reloj dio tres golpes sonoros en la noche. Inténtelo otra vez. Las uñas lloran con ese chorrito manso que se coagula no bien llega al camastro. Cuatro golpes se escuchan en la noche. Y de nuevo. Y de nuevo y otra vez y otra más. Pero la boca sólo se abre para gritar. Insistan, y es la última. Cuando dieron las cinco entendieron, por fin, que no hablaría y que la tenían para divertirse. Eran tres, y por turno, varias veces, bajo la mirada impasible del supervisor. Cuando el reloj dio las seis se fueron yendo.

Manuel aguarda, los ojos como de vidrio sobre el cuerpo manchado. El oscuro reducto del sexo llora sangre. En el supremo alivio del cansancio total los músculos se distienden, acomodándose a la delicia del abandono. Entonces él —mirada turbida, paso lento, pulso en tumulto— cierra con llave y se desprende...”

(...)

“Corrió a vestirse. Corrió a vestirse no bien colgó el tubo. Acabado de llegar y ya en el baño. ¿Por qué lo llamarían de nuevo?... ¿Qué le pudo pasar a esa chica que me vuelven a avisar para que vaya?... La dejó como dormida cuando le bajó la falda. ¿Le había bajado la falda? Por Dios, ya no me acuerdo si le bajé la falda... Masa laxa, flexible, desvalida, casi inerte, obediente, con esa complacencia que pone el abandono, el vacío total, el remedo de muerte. Y casi está llegando. Muerte.

¿Muerte? No, no pudo morir. Que no sea cierto. El reloj de la Catedral sale a su encuentro. Ya se lo hubieran dicho. No. No. No se lo hubieran dicho por teléfono.

No quiero que haya muerto. No quiero que haya muerto. No quiere haber sido el último en tenerla. No, no con una muerta, casi muerta. Con matemática precisión dobla la esquina. Los frenos chillan. La puerta principal: indiferente. Un guardia lo saluda, otro se aparta. La venia del soldado se le queda en los ojos como un paréntesis abierto. Todo es mentira. Nada pasó con ella. En un corredor sin luz resuena su impaciencia. Habrán atrapado a otros. Eso tiene que ser. Por eso estoy aquí y me llamaron. Hay tantos luchando contra el orden y la paz y el progreso. Un subalterno lo espera

respetuosamente de pie. En los ojos le busca la respuesta. ¿Qué pasa? casi grita, escupe, gime. La detenida ha muerto, señor.

Un molde como de hierro lo inmoviliza todo: las voces, las protestas, las diversas manifestaciones de la desgracia. Entiérrenla en el patio como a los otros, pero que sea de noche, desde luego”.

(http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12477295311257162543213/p00000001.htm#I_0_).

Son las secuencias de torturas más duras y directas de la novela. Este es un tema en el que no nos podemos detener pero que el texto retrata con gran valentía. Y además, como suele ser habitual, la tortura le ofrece la posibilidad de dibujar un perfil de Manuel más completo y arquetípico. El torturador que se especializa en mujeres, a las que viola cuando más indefensas y desprotegidas se encuentran tras haber sufrido el dolor físico más atroz. Realmente se retrata a un monstruo y sólo por la fuerza del mito de la sumisión se concibe que una mujer como Malena, de gran sensibilidad artística, haya podido convivir con un ser semejante, menos aún enamorarse de él. La sumisión envilece y mata el espíritu, por ello Malena sufre una especie de metamorfosis que le conduce a un destino incierto e inseguro, pero también a la vida plena porque la resucita. El personaje de Manuel, sin embargo, no experimenta una transformación. Si acaso siente algún leve remordimiento y complejo de culpa, pero no lo suficientemente intensos para reconocerse en el horror y plantearse el cambio. Es un personaje condenado y sin posibilidad de redención.

Respecto a la importancia de la música en la novela, y cómo ésta se hace emblema de los sentimientos de las dos mujeres, la profesora María Gabriella Dionisi ha hecho un interesante estudio sobre esa constante presencia en la obra de Renée Ferrer en su artículo “El elemento musical en la obra de Renée Ferrer”, en el que destaca los valores psicoterapéuticos y liberadores de la música de jazz y su importancia para la comunicación entre los humanos porque, como afirma una de las protagonistas, «la palabra no es ciertamente el único vehículo del conocimiento» (...) y la música del saxo «se interna como un dedo agudo en los intersticios recónditos del ser». Gabriella nos ofrece datos muy significativos, como el de que la autora le confesó su enorme interés por la precisión matemática de la música de Johann Sebastian Bach. De modo que *Los nudos del silencio* la basó sobre la forma musical de la fuga del compositor alemán. Y analiza certeramente esta influencia:

“En la planificación de la novela, se pueden vislumbrar los elementos peculiares de la fuga: la contraposición de diferentes voces (soprano, contralto, bajo, a las que a veces se añaden otras más), cada una con su propia individualidad y la presencia de dos momentos fundamentales (la exposición y el episodio) que se alternan continuamente.

De hecho, aquí también nos encontramos con tres voces narrativas (Malena, Manuel, Mei Li), a las que se suma un autor omnisciente y el personaje eje de la narración: el saxo. Todos ellos, a niveles y con tonalidades diferentes, expresan el tema principal, la condición de humillación y discriminación de la mujer de cualquier clase social y nacionalidad.

A éste se le añaden episodios diferentes, acontecimientos de sus propias vidas, recuerdos de miserias y de sórdidas claudicaciones que tratan de explicar las razones del profundo malestar que los oprime.

Además, tenemos lo que se define en campo musical el *controsoggetto*, que recuerda el tema principal, ya que es su imagen reflejada. En la novela, éste se reconoce en la presencia de otro tema, la denuncia del poder dictatorial del que Manuel es digno representante, al ser «una discreta pieza en el engranaje de un sistema corrupto que nos envilece por mutuo consentimiento».

De tal manera, nos damos cuenta de que esta estructura satisface una necesidad fundamental de Renée Ferrer ya que, como ella nos explicó, «en mi literatura siempre me ha interesado la participación de diferentes voces, ya sea comunicándose entre sí o como vías posibles hacia el conocimiento humano. Yo creo que no existe "una" verdad, así como no existe "una" voz que tenga el privilegio de ser la única e indiscutible. Todas las voces tienen su cosmovisión, su criterio sobre la vida y las cosas, los sentimientos y las actitudes».

Y son éstas las voces que dan vida a la novela. Voces raras ya que no tienen sonido, voces atragantadas, atrapadas por los nudos de un silencio que les convierte a todos «en cómplices ominosos del cualquier acto». Pero, en algunos casos, el silencio puede transformarse en un lenguaje de

solidaridad, puesto que, como afirma Delgado Costa, «es precisamente a través de ese silencio solidario que tanto Malena como Mei Li describen, identifican y logran romper los nudos que las atan».

Sólo una voz se oye concretamente en la sala, que «flota dentro de una esfera de música»: es la del saxofón que cuenta y habla sustituyéndose a las palabras mudas de las protagonistas” (María Gabriella Dionisi: 2002, pp. 13-14).

Es muy cierto que la trama estructural de la novela tiene mucho que ver con las estructuras musicales, no sólo en la macroestructura sino también en las microestructuras estilísticas. E implica un fino instinto y sabiduría musical de la autora la elección del saxo como protagonista musical del relato. Además de crear la atmósfera, actúa e interactúa constantemente con los personajes femeninos y con sus pensamientos, así como sirve de tejido para las observaciones del narrador. No se puede mejorar el análisis de Gabriella Dionisi cuando escribe:

“Tenemos que partir de la elección de este instrumento musical para comprender el sentido más profundo de la novela, puesto que el saxofón no es un simple elemento estructural, sino que representa, más bien, otro personaje que actúa autónomamente y que, a lo largo de toda la narración, muere, corta, acuchilla «el aire con su filo sonoro», llora, se duerme, calla, gime, porque «el sonido del saxo no es sonido: es carne y es sollozo y es latido».

Su misma melodía le atribuye este carácter humano ya que «va arrastrando por imprevistos pasajes su alegría de metal, cayendo después en la congoja; tal cual la vida, que salta desde el más absurdo desenfreno al apaciguamiento entregado de la tristeza. Se deja ir de tono en tono, obstinándose en uno, precipitándose en otro, para deslizarse hasta la pausa, perdurando dentro de un laberinto que sólo el bronce de su garganta consiente».

Se convierte en elemento simbólico, no tanto por la evidente similitud entre las palabras saxo/sexo o por la posible identificación entre la forma del instrumento y la del falo, sino por su propio carácter musical, por el tipo de ritmo al que está relacionado, por ser el instrumento ideal del jazz.

Si nos referimos a los orígenes de los elementos característicos del jazz, como expresión de un mundo de hombres explotados, humillados, como expresión lírica de la soledad y de la marginación, nos damos cuenta inmediatamente de la directa correspondencia entre esta música y el tema de *Los nudos del silencio*.

Además, por lo que atañe a su aspecto formal, tenemos una relación estrecha entre este tipo de música y la estructura de la novela. En efecto, el jazz, nacido de la unión de *spirituals*, *gospels*, *work songs* y *blues*, en su aspecto técnico, se basa en una continua «conversación» entre los músicos. Ésta se concretiza en una llamada y una respuesta (*call and response*) entre las voces instrumentales solistas y el grupo orquestal.

De la misma manera, Renée Ferrer presenta este continuo intercambio entre el saxo-solista y los otros personajes. El saxo llama, convoca, ellos responden: «Un arrebató de notas se interna en la carne. Largas, largas notas penetran en la carne. Sinuosas, lentas, se introducen. Retorcidas, demoradas, dolorosas, se quedan en la sangre. Marea que golpea las paredes del alma. Oleaje desplomándose sobre arrecifes negros. El saxo ha dejado de ser un cuerno de bronce con llaves que unos dedos anónimos presionan, para volverse un hechicero de recuerdos y de olvidos superpuestos, que al conjuro de su pulso se descubren» (Dionisi: 2002, pp. 14-16).

Tras esta excelente disección tan sólo queda asentir y ofrecer algunos ejemplos más que demuestran la maestría de Renée Ferrer para transmitir mediante el sonido del saxofón en el jazz (con sus constantes reiteraciones, idas y venidas en torno a una melodía mínima, etc.), todo el erotismo, el deseo sexual, la búsqueda y la interrogación que fluyen en la novela de modo no explícito y que empapan de dolor, de inquietud y de placer a los personajes femeninos. Segmentos como los siguientes son suficientemente expresivos. En el segmento 112, Mei Li establece el duelo final con Malena y se reconstruye desde la música y desde la certidumbre de que su sometimiento sirve a otra mujer para reconocerse en él: “Reanudo despiadadamente las ondulaciones de mi cuerpo. En tanto el saxo prolonga su metálica agonía. Me deleito con tu sobrecogido corazón reiniciando una y otra vez el simulacro de la entrega para lastimarte. Sé que cuanto más hondo te duela mi provocativa seducción, más pronto te sacudirás el disfraz de marioneta vestida de seda” (p. 161). Y un poco más adelante, en el mismo segmento: “El saxo me devuelve a la sala, a los hombres, a la línea indeleble de mi destino. Simulo un delirio total. Es mi trabajo. Ese placer que algunas mujeres dicen sentir con los hombres, tan

cercano del mar por su oleaje (...) Ese placer que sólo conocí en el sueño (...) A pesar de mi vencida posición me siento plena, distinta, limpia, toda florecida. ¿Será porque le entregué a una mujer que no conocía su rostro un espejo donde buscarlo?” (pp. 162-3).

Para Mei Li, unas veces, “el saxo sabiamente recorre con su lengua sonora las ocultas esquinas del deseo” (Segmento 97, p. 141), o “yendo de la estridencia a la ronquera, de la delgadez extrema al denso ronroneo, se empecina sobre la misma nota, vitoreando, clavando y remachando su voluptuosidad en los cuerpos” (Segmento 96, p. 140) mientras otras “se revuelca también con desesperante lentitud, asfixiándonos dentro de la delicia total. Aunque no lo queramos nos arrastra, haciéndonos seguir, con arrobo y sufriendo, su retardada concentración en los bajos, con un lenguaje que va más allá de todas las palabras. De pronto una estridencia lo convierte en un perro que extraña la blancura azulada de la luna” (Segmento 100, p. 145). Malena, sin embargo, encuentra (Segmento 65, p. 64) que de dentro del saxo “va saliendo una larga cabellera de nudos negros; un enredo de tristeza que el filo del sonido ensarta y deja a la deriva”. Y siente que ya no es “la clara muchacha de ojos redondos y senos pequeños, sólo un madero en abandono, una vacilación bajo la seda, que al conjuro de las notas se desarma”.

Las dos mujeres son sumamente sensibles a esa voz del saxo. Hemos sabido la historia detallada de Mei Li y su iniciación en los placeres de la homosexualidad por el hartazgo de los hombres que siempre la utilizaron abusando de ella como de un objeto sin valor. En el burdel, con el recuerdo de su madre, perdida en la primera infancia, recobra la ternura y la protección en brazos de una compañera también forzada prostituta. Y pronto conoceremos sus más íntimas carencias y deseos a través de la evocación de unos sueños que construyen un refugio, una fuga y un espejo de su dolor. Estos sueños reviven al compás del saxo: “Nunca tanto como cuando el saxo oscila sobre la misma síncopa, Mei Li siente la imperiosa necesidad de abrazarse. Con los brazos en cruz dormirme, ciñéndome toda, con los brazos blandamente en cruz. Como si estuviera de regreso al origen, al acurrucado centro de mi madre. Mecirme despacito para espantar al frío, hasta quedarme dormida como si ella me meciera” (Segmento 99, pp. 143-4). E inmediatamente después recuerda el repetido sueño en el que cae en un negro pozo sin acabar de llegar nunca al fondo mientras su madre y hermanos miran impávidos en el borde (pp. 144-5). O el sueño liberador con un dragón verde que la posee y le hace llegar a un orgasmo lleno de fantástica poesía y de regeneración: “Tus ojos traslúcidos puestos en los míos desde un lugar hondo de ti. Tu cola enroscando mi cuerpo, apretando mis valles, mis colinas, Mi cuerpo: temblor, queja, (...) gemido largo, entrega, se quedará contigo (...) Y disuelta en el aire participo del viento, me libero de todo, me disipo y me pierdo” (Segmento 105, pp. 150-52). Ese emblemático dragón de la cultura oriental encuentra su paralelo en las ensoñaciones de Malena con la piel y los ojos de un tigre, que además de representar a la fiera funciona como un símbolo lleno de significaciones (la belleza, el instinto, la verdad, lo salvaje, el misterio, etc.). No podemos dejar de pensar en la larga tradición del tigre en la literatura y en el poder de este animal en la poética de autores como Jorge Luis Borges, por poner un ejemplo. Malena imagina y sale de su sórdido mundo sobre la piel de un tigre que es lo único que considera suyo de verdad en la casa que comparte con el marido. Encima de este tigre muerto — evoca Malena— “con las plantas de los pies oprime el pelaje suave. Indagando la caprichosa simetría de las manchas, sus extremidades cortas, la cola felpuda y gorda. Con los dedos encorvados le busca el centro, los bordes, haciendo giros una y otra vez, mientras su figura va creciendo desde el suelo hacia arriba, hasta contenerla entera en su selvático y suavísimo recinto” (Segmento 98, pp. 142-3). Y sólo allí “en ese territorio que la exorciza y la libera, se desatan las amarras y emprende el viaje postergado”. Que no es otro sino la entrega a su público como concertista. En esa ensoñación consciente Malena cumple sus deseos como mujer y como artista: “Sentada al taburete, las manos ya sobre el teclado ansioso, el pie sobre el pedal aún sin tocarlo; durante ese minuto anterior al primer acorde y posterior al silencio inicial, busca los ojos de él para introducirse en ellos y quedarse allí, hecha una isla rodeada nada más por su mirada. La interpretación no se puede retardar por más tiempo. El público espera. Sus párpados bajan como diciéndole: empieza. Entonces, pulsando las teclas se deja ir, hacia la consumación total, la plenitud sonora, el éxtasis. Los aplausos la envuelven. Sus ojos. La ovación” (Segmento 98, pp. 142-3).

Para ir concluyendo, vemos que hay dos mujeres muy diferentes pero iguales en el dolor y el sometimiento. La bailarina oriental es consciente de que su sumisión ha sido siempre forzada y la

supera mediante los sueños oníricos y por la entrega a otras mujeres (físicamente encima del escenario, espiritualmente con su espectadora). La supera distanciándose lo suficiente para que su auténtico ser quede incontaminado. Malena no ha sido consciente de su impuesta sumisión en los inicios de su matrimonio, pero con el paso del tiempo ha ido comprobando con claridad que su elección estaba equivocada. La forma de escapar eran la indolencia y los ensueños en la vigilia. Las dos están vivas y las dos superarán, cada una a su modo, el estigma de esa sumisión. Pero hay otras mujeres sometidas a la fuerza que nunca podrán liberarse. Esas son las mujeres torturadas y asesinadas por Manuel. Tres tipos de opresión sobre tres clases de mujeres. Para unas ni hay redención ni esperanza porque están muertas. Para las vivas queda el camino de la consciencia, de la fidelidad a sí mismas y de la lucha. La esperanza está en no volver nunca a creer que la sumisión protege y resguarda. Ese es uno de los cimientos éticos de la novela, que puede considerarse una novela feminista por el compromiso que su autora adquiere al poner al desnudo y aniquilar el mito de la sumisión femenina.

Manuel Alvar en su crítica de la novela, “*Los Nudos del Silencio* de Renée Ferrer de Arréllaga. Los murmullos opacos de la noche” realiza un buen diagnóstico general de la novela en su contexto más inmediato de la narrativa paraguaya. Apunta allí que la “historia de Paraguay es una historia dramática y, como siempre pasa, la cultura fue la gran perdedora. La tiranía de Francia, la guerra de 1865-1870, la clausura de los centros docentes... Todo llevó a un empobrecimiento cultural del que sólo la perseverancia y la más alta moral consiguieron granar los mejores frutos. Libro reciente hay que se ampara en un negro pesimismo y hasta niega el renacimiento de la novela del país. Craso error. Lo que sí es cierto —y tiene que ver con la obra que voy a comentar— es que las ediciones paraguayas son de muy escasa tirada (500 ejemplares los de este volumen), impresas con suma pobreza y de presentación poco atractiva (por fortuna, nada de ello afecta al libro de Renée). Resulta entonces que su difusión se reduce a un ámbito estrictamente doméstico, lo que es sumamente injusto. Los libros paraguayos no trascienden, y deberían hacerlo. Hay grandes poetas y novelistas de alto porte (¿se conoce algo más que Roa Bastos?) que debieran arrumbar tantas negaciones como las que he acumulado. Pero el país está encerrado en su propia geografía y sus libros quedan enmarcados en unas cercas de las que es muy difícil salir. Sólo así me explico la poca trascendencia de una literatura que —por su riqueza y por sus alcances— debiera tener mucha” (Manuel Alvar: <http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/ano9/v26/a8.htm>).

Y añade, con gran tino, una valoración y análisis más concretos de la novela a continuación:

“Lo que la historia cuenta es la degradación a que se somete a la mujer en culturas diferentes: a la pobre Malena, en la aparente prosperidad de su acomodada posición; a la desdichada Mei Li, carne para las violaciones y tristeza de lupanar. (...) Amarguísima novela con trasfondos nítidos de miseria y de vida burguesa. De apuntes, poco más que intuitivos, de un trasfondo político brutal y corrupto. Estas dos mujeres, tan hermosas en su desgarrada soledad, son un acierto logrado. (...) Excelente novela: muy bien escrita, con sutileza en el análisis de aquellas almas (¿almas?) que van languideciendo, en la zafiedad del hombre y en los acordes, acompasados o estridentes de un saxo. El lector se pregunta, ¿tanto dolor en tan amargos silencios?” (Manuel Alvar, *Revista Exégesis*, n° 26: <http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/ano9/v26/a8.htm>).

Finalmente, no resistimos la tentación de establecer una conexión entre Renée Ferrer y otra poeta paraguaya, Ida Talavera, nacida también en Asunción en 1910 y fallecida en 1993, de una generación precedente por tanto a la autora de *Los nudos del silencio*. Pionera en su denuncia del silencio femenino y de la obligatoria maduración de la mujer una vez roto ese silencio, aunque sea con destemplados gritos, bien ha podido ser una de las maestras de Renée. Dice en su poema, titulado “Anduve caminando”, algo que suscribiría sin duda Malena, tras su huida del marido por las calles de París:

“Anduve caminando,/ antorcha en la noche,/ yendo y viniendo/ más allá de las ruinas./ Anduve caminando/ cerca del estupor/ del escombros y del miedo./ Todo estaba desierto/ y dormido en su lecho;/ silencioso el océano,/ apagado mi leño./ Regresé bordeando/ las márgenes del tiempo,/ apretando a mi pecho/ las corolas del sueño./ *Anduve caminando/ más allá de las sombras/ del silencio infinito.*/ Mi boca amordazada/ fue madurando a gritos” (Leticia Luna, ed., 2004: 299. Las cursivas son mías). Afortunadamente contamos con voces como la de Renée Ferrer, que en una elaborada, culta y

cuidadosa escritura va desvelando los motivos y las causas por los que una mujer sometida no debe nunca permanecer en ese estado desde la resignación ni desde el silencio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. <http://amediavoz.com/ferrer.htm> (23/04/2006).

AA.VV. *El mito. Los mitos*. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada., Caballo Griego para la Poesía, 2002.

ALVAR, Manuel. Los Nudos del Silencio de Renée Ferrer de Arréllaga. Los murmullos opacos de la noche. *Revista electrónica Exégesis*, n° 26. <<http://cuhttpwww.upr.clu.edu/exegesis/ano9/v26/a8.htm>> (28/05/2006).

CASTRO, Claude. Algunas reflexiones acerca de *Los nudos del silencio*. Estudios críticos. En *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003, pp. 225-228.

CIFUENTES ALDUNATE, Claudio. El mito del cuerpo en el cuerpo del mito: escritura e imagen. En *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Zaragoza: AES, Tropelías, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 118-122.

CIPLIJASKAITÉ, Biruté. *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.

DELGADO COSTA, José. Renée Ferrer con ojos humanos, punto. Dejémonos de hacer tantas distinciones. Estudios críticos. En *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003, pp. 185-192.

DIONISI, María Gabriella. El elemento musical en la obra de Renée Ferrer. *América sin nombre*. 2002, Publicaciones periódicas. N° 4, diciembre, pp. 12-17.

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482185567835986320035/p0000002.htm#I_4_ (2/05/2006).

EL ABKARI, Boujemáa. Dialéctica del silencio en *Los nudos del silencio*. Estudios críticos. En *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003, pp. 193-200. Y en <http://www.uprh.edu/exegesis/ano9/v26/a9.htm>

FERNÁNDEZ Teodosio, MILLARES Selenia, BECERRA Eduardo. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universitas, 1995.

FERRER, Renée. *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003.

FERRER, Renée. *Los nudos del silencio*. En PEIRÓ, José Vicente y RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido, recopiladores. *Narradoras paraguayas (antología)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/index.shtml> (20/05/2006). En la Biblioteca Virtual CERVANTES se encuentran estas obras completas de Renée Ferrer: *Campo y cielo; Cascarita de nuez; De la eternidad y otros delirios; Desde el Cañadón de la memoria; Desde el encendido corazón del monte Ilustrado por el indígena Chamacoco Ogva; Itinerario del deseo; La Seca y otros cuentos, La mariposa azul y otros cuentos; Nocturnos; Los nudos del silencio; Por el ojo de la cerradura; El resplandor y las sombras; Peregrino de la eternidad; Vagos sin tierra*, prólogo de José Vicente Peiró; *Viaje a destiempo*.

FERRER, Renée. La liberación de la mujer a través de la escritura. *América sin nombre*. 2002, Publicaciones periódicas. N° 4, diciembre, pp. 28-34.

En:http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482185567835986320035/p0000005.htm#I_7_ (20/05/2006)

FERRER, Renée. Narrativa paraguaya actual: dos vertientes. En http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12477295311257162543213/p0000001.htm#I_0_

GLASMAN, Sara. La represión: lo no dicho y el decir. *Divan*. N° 2-3, septiembre de 1978, pp. 157-170.

GOIC, Cedomil. El emblema de 'Amor Tirano' en Gabriela Mistral. En *Los mitos degradados: Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1992, pp. 21-29.

LUNA, Leticia. Paraguay. En *Rebeldes. Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica (pícaras, místicas y rebeldes)*. Tomo III. México: Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, 2004, pp. 297-306.

MARCHEVSKA, Reni. Una mirada hacia *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer. *América sin nombre*. Publicaciones periódicas. N° 4, diciembre de 2002, pp. 62-65. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01482185567835986320035/p0000010.htm#I_12_> (2/05/2006).

MARTINS, Floriano. El ser humano peregrina en la eternidad. Entrevista con Renée Ferrer. <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh4ferrer.htm>> (20/05/2006).

NEVES ABDO, Nadja. *Los nudos del silencio*. En *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003, pp. 203-208.

PARTYKA, Betsy. Rompiendo las cadenas en *Los nudos del silencio* en la óptica femenina/feminista. En *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003, pp. 181-184.

PEIRÓ BARCO, José Vicente (editor). «Portal de Literatura paraguaya», en www.cervantesvirtual.com (03/05/2006).

PEIRÓ BARCO, José Vicente. «Erotismo y escritura antiautoritaria» en *Los nudos del silencio*. Estudios críticos. En *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003, pp. 209-224.

REISZ Susana. Hipótesis sobre el tema Escritura femenina e hispanidad. *Tropelías*, Revista de la literatura y Literatura Comparada. Zaragoza., 1990, N° 1, pp. 199-213.

REISZ Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996.

REISZ Susana. Imágenes que matan: de la fuente de Narciso al espejo de la mujer-maravilla. Lehman College & The Graduate Center, CUNY. En <http://bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/oollcarmen.htm>

OUYER, Hélène. Humor y erotismo en *Los nudos del silencio*. Estudios críticos. En *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003, pp. 229-237.

RÍSQUEZ, F. *Aproximación a la feminidad*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

SAAVEDRA, Aurora Marya; PATIÑO, Maricruz y LUNA, Leticia. *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica (pícaras, místicas y rebeldes)*. Tres volúmenes. México: Ediciones La Cuadrilla de la Langosta, 2004.

WILLIAM FOSTER, David. Prólogo a la segunda edición. En *Los nudos del silencio*. 5ª edición. Asunción (Paraguay): Ediciones Alta Voz, 2003, pp. 178-180.