

# EN LA GRAN BOCA QUE HA PERDIDO EL HABLA: EL SILENCIO DE LA TRANSCULTURACIÓN

Dora Sales Salvador\*  
Universitat Jaume I de Castelló

*(...) en la gran boca que ha perdido el habla.  
Fósforo y fósforo en la oscuridad,  
lágrima y lágrima en la polvareda.  
César Vallejo*

## Hablar sobre el silencio

¿Cómo escuchar el silencio? ¿Cuál es su mensaje? ¿Qué significa que alguien, en un momento determinado, no hable? ¿Qué pretende comunicar? Tratar de responder a estos interrogantes supondría un discurso inacabable. Seguramente, demasiadas palabras. Quizás por ello, compilaciones como las de Castilla del Pino (1992) y Tannen & Saville-Troike (1985), profundamente interdisciplinares, no agotan las posibilidades de acercamiento al silencio, pese a que muchos de los trabajos que incluyen tratan de aproximarse a este ámbito discursivo con el ánimo de crear tipologías interpretativas en torno al mismo.

Así, para poder aprehender la significación del silencio como acción o comportamiento humano, podemos considerarlo como signo, cuyo sentido será susceptible de ser interpretado dependiendo del contexto que lo rodee. En este punto, sobre la signicidad del silencio, coinciden autores como Bobes Naves (1992), Castilla del Pino (1992), Ramírez González (1992) y Tannen (1985), entre otros. Todos ellos también apuntan, de manera muy especial, a su rica polisemia. Por ello, cabe destacar que interpretar un silencio «es desambiguarlo desde la ambigüedad que inicialmente ofrece» (Castilla del Pino, 1992: 84). En todo caso, lo más destacable es que *lo no dicho* está culturalmente paudado, suscrito a determinados contextos sociales, culturales e históricos. Por tanto, desambiguar el silencio supone escucharlo desde el lugar del que procede, desde el sujeto que lo emite, inmerso en un espacio-tiempo concreto.

En estas páginas, desde el ámbito de la narrativa y la praxis de la crítica literaria, pretendemos centrarnos en torno a la presencia del silencio en la comunicación intercultural.

---

\* Estudiante de Tercer Ciclo, Doctorado en el Departamento de Traducción y Comunicación de la Universidad Jaume I de Castellón.

ral, concretamente en lo que denominamos narrativas de transculturación, aquéllas que surgen, como creación original, tras el contacto entre culturas, y en ocasiones lenguas, distintas. Desde esta perspectiva, el conflicto que de por sí supone la interpretación del silencio, aumenta por la inestabilidad, tensión y porosidad de estas narrativas híbridas. Tensión que en ocasiones envuelve al silencio de una ambigüedad casi imposible de destrenzar.<sup>1</sup>

Un aspecto destacable en torno al silencio que surge en el proceso de transculturación remite a la asimetría social entre las culturas en contacto. Sin ánimo de simplificar las anchas posibilidades del encuentro intercultural, diremos que generalmente una cultura ostenta el poder, frente a otra que se encuentra supeditada al mismo. Al tiempo, pensamos que el comportamiento no verbal, al igual que el verbalizado, ha de interpretarse socialmente. Por ello, nuestra intención será leer el silencio de los sujetos considerados como marginales o subalternos desde el prisma etnocéntrico de Occidente, centrándonos, principalmente, en los indígenas, o mestizos, y las mujeres. Observaremos cómo se repliegan en el silencio como lenguaje de la pérdida y de la dignidad ante la opresión. Desde el asumido borde en que se hallan, también rupturarán ese silencio impuesto a la fuerza. Como Todorov (1989), creemos que no se trata de estudiar lo uno o lo otro, lo central o lo marginal, sino el contrapunteo, cómo lo uno y lo otro interactúan, se encuentran y tratan de comunicarse en la dimensión social.

Del vasto ámbito intercultural al que dirigimos nuestra mirada, hemos optado por focalizarla en determinados autores y autoras procedentes de dos de los países latinoamericanos con mayor presencia indígena: Perú y México. Nuestra elección, indisimulablemente subjetiva, siempre revelando el lugar desde el que leemos, parte de la consideración de los textos literarios como actos comunicativos en los cuales observar el silencio como tema, como estrategia narrativa, o como subtexto situado bajo la palabra-voz.<sup>2</sup>

En el caso de los peruanos César Vallejo y José María Arguedas, siendo culturalmente mestizos ellos mismos, el silencio aparece como signo de una estructura social jerárquica y dominada por la dialéctica sirviente-patrón, equiparable, en su contexto, al paradigma indígena-blanco. Las narrativas de las mexicanas Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, raigalmente feministas, pretenden dar voz a las mujeres, asimilando su marginación a la de los indios en México. Visiblemente fuera del marco transcultural que vertebraba nuestro trabajo, aunque la figura del indígena también transita por sus páginas, tra-

<sup>1</sup> Como efectivamente sucede en *Precario silencio*, de Abdulrazak Gurnah (1996). En esta novela, el autor, originario de Zanzibar (Tanzania), ahora residente en Londres, plantea los peligros del silencio en el ámbito de la transculturación, desde una ácida actitud crítica, autorreflexiva, irónica y, al tiempo, profundamente emotiva.

<sup>2</sup> Sobre el silencio en la literatura, véase por ejemplo Bobes Naves (1992).



haremos de contemporaneizar el tratamiento del silencio en la literatura del Perú y de México, de la mano de Jaime Bayly y Carmen Boullosa, respectivamente.

En todo momento, tanto en sus presencias como en sus rupturas, tendremos en cuenta que el silencio «no es una ausencia de comunicación, como saben muy bien los etnólogos y los lingüistas; es un momento de reflexión sobre las posibilidades del lenguaje»<sup>3</sup> (Mortara Garavelli, 1988: 363).

### **Cuando las palabras no bastan: César Vallejo y José María Arguedas**

Iniciamos nuestro recorrido con una de las voces más intensamente humanas, autorreflexivas y lúcidas que ha dado la literatura latinoamericana: César Vallejo (1892-1938). Siempre aspirando a expresar lo inexpressable, Vallejo inventó un nuevo lenguaje poético con el cual verbalizar sus emociones, en carne viva. Dislocando el lenguaje y las convenciones, supo ahondar en el significado profundo de la crisis que existía entre el hombre natural y su ser socializado.

Conocido esencialmente por su poética vanguardista, Vallejo escribió también una considerable obra narrativa que ha pasado desapercibida para gran parte de la crítica.<sup>4</sup> En ella hallamos «Paco Yunque», un cuento para niños, escrito en abril de 1931,<sup>5</sup> que fue rechazado por el editor Rafael Giménez Siles por ser «demasiado triste» (López Alfonso, 1995). El relato cuenta la injusta dominación que padece el pequeño Paco Yunque en su primer día de clase. De entrada, Paco siente miedo, pues la escuela es un mundo nuevo para él, pleno de voces simultáneas y gritos, bien distinto al lugar del que el niño procede: «En el campo hablaba primero uno, después otro, después otro y después otro» (Vallejo, 1931: 98). En la escuela, Paco aprenderá su primera y básica lección de vida: él, mestizo, hijo de sirvientes, ha nacido para perpetuar la explotación que ya sufren sus mayores. La servidumbre es su herencia.

El profesor, que paulatinamente revelará su parcialidad en el trato de los pupilos, lo sienta junto a otro Paco, Paco Fariña. Sin apenas tiempo para que los dos Pacos entablen amistad, aparece Humberto Grieve, hijo del patrón de los Yunque, gerente de los ferrocarriles de la «The Peruvian Corporation», y alcalde del pueblo.<sup>6</sup> Al poco, sabremos que

<sup>3</sup> Cursiva de la autora.

<sup>4</sup> Dos excepciones de interés son el completo estudio de López Alfonso (1995) y el trabajo de Salaün (1988).

<sup>5</sup> Aunque no se publicó hasta julio de 1951, en la revista *Apuntes del hombre*.

<sup>6</sup> Es muy destacable el simbolismo de los apellidos, en unos personajes que están verdaderamente erigidos sobre esquemas contrastivos: *yunque*, el que recibe los golpes; *grieve*, en inglés, significa agravar, acongojar, afligir. Paco Fariña, con quien seguramente más se identifica el lector, comparte con Yunque el nombre, pero se presenta como su «otro». Es quien lo defiende, quien habla por él.

Paco Yunque va al colegio precisamente para acompañar a Humberto, quien de inmediato hace notar la naturaleza de su relación con Paco: «Sí, señor. Porque Paco Yunque es mi muchacho. Por eso» (Vallejo, 1931: 102).

Llorando en silencio, entre Humberto Grieve, que ejerce de patrón, y Paco Fariña, que protesta por las injusticias a las que es sometido su compañero, el pequeño Yunque iniciará una triste andadura hacia la soledad interior, porque, como dijo Octavio Paz (1950: 154): «sentirse solo no es sentirse inferior, sino distinto».<sup>7</sup>

El clímax de la explotación deviene cuando Humberto Grieve firma el ejercicio de Paco Yunque como si fuera suyo, y gracias a él logra la mejor nota, la inscripción en el Cuadro de Honor del Colegio, las felicitaciones del profesor y la admiración de sus compañeros. Nada queda para Paco Yunque, sino una calificación negativa, y su llanto silencioso: «Paco Yunque seguía llorando agachado» (Vallejo, 1931: 121).

Vallejo muestra, a través de un cuento triste, cómo la injusta estructura social se reproduce en el mundo de los niños, cómo en el proceso de socialización experimentado por Paco Yunque, el colegio es una institución política que prorroga la dinámica del poder socio-económico. A Paco, la escuela le enseña que su lugar está muy abajo, que su lenguaje es y debe ser el silencio. En este orden de cosas, y teniendo en cuenta la ideología social-comunista de Vallejo, recordamos que tanto López Alfonso (1995) como Salaün (1988) destacan que «Paco Yunque» y la novela *El tungsteno*, publicada en 1931, son textos «bolcheviques» que sirven a los intereses del proletariado:

Se propone atizar y adoctrinar la rebelión. Literatura de mensajes, de arengas, quejas y admoniciones (...) Destacando la primacía de lo económico, de las condiciones materiales que sustentan la conciencia del hombre, el conocimiento apela al cambio de la realidad, a la sustitución de la culpa por la responsabilidad (López Alfonso, 1995: 168-186).

Obviamente, el macrocontexto en el que se enmarca la narración enfatiza el papel de la estructura socio-económica como fuerza coercitiva. Sin embargo, centrando más nuestra mirada, no podemos olvidar la cuestión transcultural: Paco Yunque es un sirviente, sí, pero además es un mestizo, un cholo, como el propio Vallejo. Su explotación, y la de su familia, se debe, en última instancia, a su pertenencia a la cultura indígena. Es su identidad étnica la que motiva su inclusión en la clase social de los que sirven.

<sup>7</sup> Sobre la dinámica conexión de César Vallejo con la alteridad del mundo andino, véase Melis (1988).



Con todo, el final abierto del cuento se explica, posiblemente, por la intención vallejiana de impregnar la palabra literaria de fuerza social, por ese pulso revolucionario del que habla López Alfonso (1995). Pues, si bien es cierto que en último término se enfoca la imagen de Paco Yunque llorando en silencio, no hay que olvidar que es un niño que crecerá, y podrá resignarse a recibir los golpes o asumir su responsabilidad. Es el lector, inteligentemente inducido por el autor, quien clausura este cuento aparentemente sencillo. Sucede que el 26 de octubre de 1937, Vallejo escribió un poema que desde entonces prologa este relato.<sup>8</sup> Un poema que ayuda al lector a ver más allá de las lágrimas y el silencio de Paco Yunque. Porque los versos, desde el umbral, dicen lo que el cuento calla. Empáticamente, nos entristecemos con el pequeño Paco, símbolo del hombre que, vulnerable como un niño, sufre la injusticia de todos, desde la impotencia. Pero sabemos que late, entre líneas, en el silencio, la apelación a un cambio revolucionario que desmonte las jerarquías y el orden estratificado. En el poema, repetitivo y simétrico, destaca la presencia constante de «la cólera del pobre», que quiebra al hombre en niños, al árbol en hojas, al bien en dudas y al alma en cuerpos. La pregunta, nuestra pregunta, es: ¿podría también, la cólera del pobre, quebrar el silencio y el llanto?

Si de Vallejo se dice que es el mayor poeta peruano de este siglo, José María Arguedas (1911-69) bien podría ocupar ese lugar en la prosa. Antropólogo, etnólogo y escritor, blanco criado por indios quechuas, Arguedas supo narrar con aliento poético una cruda realidad de choque intercultural. Profundo admirador de la prosa vallejiana, vivió una experiencia única y angustiosa que articuló tanto su existencia como su producción literaria: se sintió, al tiempo, parte de la cultura oprimida y de la opresora. Su obra, cultural y emotivamente sabrosa, está atravesada de vida, dolor y rito.

De Arguedas hemos tomado un breve testimonio extraliterario, una experiencia autobiográfica que dejó profunda huella en el autor. Un episodio que nos gusta denominar «el silencio del pongo». Durante su infancia y primera adolescencia, Arguedas recorrió, junto a su padre, muchas provincias del Perú, alternando estancias en *ayllus* (comunidades) quechuas y en haciendas pertenecientes a patrones a cuyo servicio se hallaban numerosos pongos (criados indios). En una ocasión, un sirviente indígena escondió bajo su

<sup>8</sup> Recogido en *Poemas humanos*: «La cólera que quiebra al hombre en niños,/que quiebra al niño en pájaros iguales,/y al pájaro, después, en huevecillos;/la cólera del pobre/tiene un aceite contra dos vinagres./La cólera que al árbol quiebra en hojas,/a la hoja en botones desiguales,/y al botón, en ranuras telescópicas;/la cólera del pobre/tiene dos ríos contra muchos mares./La cólera que quiebra al bien en dudas,/a la duda, en tres arcos semejantes/y al arco, luego, en tumbas imprevistas;/la cólera del pobre/tiene un acerc contra dos puñales./La cólera que quiebra al alma en cuerpos,/al cuerpo en órganos desemejantes/y al órgano, en octavos pensamientos;/la cólera del pobre/tiene un fuego central contra dos cráteres» Vallejo (1986: 183).

poncho unos pocos plátanos que normalmente el dueño dejaba pudrir. Pese a ello, el indio no se libró de un duro castigo a base de azotes y humillación. Arguedas, que tenía quince años, acompañó al indio azotado durante un trecho del camino. El pongo, que permaneció sumido en el silencio, abrazó al niño al despedirse de él:

No me dirigió la palabra, ni volvió la cara hacia mí. Pero me abrazó en el abra de la cumbre. Su rostro estaba conmovido por una especie de serena gratitud hacia mí y de cierta gran indiferencia. Me pareció majestuoso, cuando empezó a bajar el cerro, hacia el otro lado. Yo descendí la montaña a toda carrera, casi triunfalmente. El siervo flagelado parecía ser mucho más grande y fuerte que sus verdugos (Arguedas, 1966: 10-11).

Ante los golpes del hacendado, que marcan la superioridad de su estatus social, el silencio del pongo, en aparente pasividad ante el poder y la imposición, supone su negociación comunicativa, su respuesta. Pues ese silencio comunica, nos dice, que el castigo físico no ha podido con él. Ésa es, al menos, la recepción de Arguedas. Si los azotes transmiten fuerza, poder y dominio, el convincente silencio del pongo es la callada voz de su dignidad. Sin palabras, el gesto y la postura del criado también hablan: no mira al niño mientras caminan juntos, pero finalmente le abraza, dejando que su rostro se exprese por él.<sup>9</sup>

De las varias transposiciones literarias que Arguedas ficcionalizó a partir de esta experiencia real, mencionaremos la que llevó a cabo en *Los ríos profundos* (1958). En esta novela, el Viejo, hacendado poderoso y avaro, también prefiere que los plátanos se pudran antes que dárselos a los colonos, los indios de la hacienda. Al tiempo, destaca la presencia de un pongo que trabaja para el Viejo, y al que éste envía para recibir a Ernesto -el narrador-protagonista, reflejo ficcional del propio Arguedas- y a su padre, a su llegada a la hacienda. Un sirviente que casi no se atreve a hablar, incluso cuando Ernesto se dirige a él en quechua. Entonces contesta, brevemente:

El pongo esperaba en la puerta. Se quitó la montera, y así descubierto, nos siguió hasta el tercer patio. Venía sin hacer ruido, con los cabellos revueltos, levantados. Le hablé en quechua. Me miró extrañado.

- ¿No sabe hablar?- le pregunté a mi padre.

<sup>9</sup> En alusión también a la comunicación no verbal, recordemos la postura de Paco Yunque: siempre agachado al llorar en silencio.



- No se atreve- me dijo-. A pesar de que nos acompaña a la cocina.

En ninguno de los centenares de pueblos donde había vivido con mi padre, hay pongos.

- Tayta<sup>10</sup>- le dije en quechua al indio-. ¿Tú eres cuzqueño?

- Mánan<sup>11</sup>- contestó-. De la hacienda.

Tenía un poncho raído, muy corto. Se inclinó y pidió licencia para irse. Se inclinó como un gusano que pidiera ser aplastado (Arguedas, 1958: 18).

Aquí, la recepción no es tan triunfalista, pues se narra el recuerdo infantil desde la perspectiva adulta. Por otro lado, se hace preciso aludir a la distinción que Arguedas estableció, a lo largo de su obra narrativa y etnográfica, entre los indios de las haciendas, los pongos, asociados al silencio, y los indios de los pueblos, asociados a la música y las danzas quechuas. El pongo, tal y como Arguedas describe en *Los ríos profundos*, es el ser más humillado, antagónico de un patrón al que teme profundamente. En palabras de Dorfman (1984: 6): «Miserable, inclinado e inclinándose cada vez más, tratando de mimetizarse con el suelo o de caer más abajo de él, frágil, descalzo, harapiento, se auto-define como una negación, un no quiero». Como este pongo, los indios sometidos, dolientes, no cantan, en la hacienda apenas hacen ruido.<sup>12</sup> Ante la percepción de Ernesto-José María se muestran radicalmente diferentes a los otros indios que ha conocido. Sin embargo, en la marginación en la que se hallan a consecuencia del ejercicio del poder por parte de los patrones, su silencio es voz, porque las palabras, especialmente cuando tienen que decirse en un idioma ajeno, no bastan.

En los textos tomados de Vallejo y Arguedas, el silencio como motivo literario aparece culturalmente marcado. Es *lo no dicho* por los cholos, los pongos, aquéllos que sufren de manera más directa las consecuencias del desequilibrio socio-económico, como testimonian Gregorio y Asunta, quechuas, al relatar sus vidas: «Pasar la vida en esta vida, es sufrir» (Condori Mamani, 1983: 107). Tanto «Paco Yunque» como «El silencio del pongo» parecen mostrar la irreversibilidad del embudo social: el arriba y el abajo no ofrecen la posibilidad de invertir su lugar. Con todo, late la esperanza, tal vez de signo revolucionario, y la asunción de que «cuando las palabras no pueden ser más dignas que

<sup>10</sup> En quechua, palabra respetuosa que equivale a «señor».

<sup>11</sup> Julio Calvo, especialista en lengua y cultura quechuas, nos dice que «Mánan significa no en frases negativas asertivas». Comunicación personal, 2 de mayo de 1999. Nuestro más sincero agradecimiento al doctor Calvo por su siempre afectuosa ayuda.

<sup>12</sup> Sin embargo, cabe recordar que lo que se plantea en el desarrollo de *Los ríos profundos* es precisamente una posibilidad de rebelión, a través de la victoria de la voluntad indígena de resistencia.

el silencio, más vale callarse» (Eduardo Galeano, citado en Campra, 1982: 160-61). Al tiempo, es éste el silencio de la melancolía poseyendo la emoción, de la carencia de palabras con las que expresar los sentimientos, quizás asimilable al concepto japonés de «hara-gei», del que habla Saville-Troike (1985: 7). Seguramente, a Vallejo y a Arguedas, a Paco Yunque y al pongo de la hacienda, el sentir no les cabe en las palabras.

### **Rupturando el silencio: Rosario Castellanos y Elena Poniatowska**

El lugar esencial que ocupa Rosario Castellanos (1925-74) en las letras mexicanas se une a su relevancia como pionera de la literatura de mujeres en el México contemporáneo (Poniatowska: 1985, 1990) y del feminismo teórico y crítico (Alarcón, 1992; Gil Iriarte, 1997; Lindstrom, 1980). Siempre poeta, Castellanos también escribió novelas, cuentos, teatro y numerosos ensayos. En todo momento, su preocupación liminar fue la reflexión profunda sobre el lugar de la mujer en una sociedad que marca claramente los estereotipos femeninos.<sup>13</sup> Ella, en su vida y en su obra literaria, rompió con los esquemas preestablecidos, inaugurando un camino mediante el cual la mujer puede hacer oír su voz, haciendo suya la palabra.

De la vasta producción de Rosario Castellanos, aquí prestaremos atención a su primera novela, *Balún Canán* (1957). En ella, la autora, que siempre escribió sobre lo vivido, refleja la difícil convivencia entre ladinos (no indígenas) y mayas en la región de Chiapas, donde transcurrió su infancia y adolescencia, lugar al que regresó muchas veces ya adulta, buscando su propia identidad. Como afirma Elena Poniatowska (1985), es la soledad lo que une a la niña Rosario a los chamulas, sin olvidar que, desde la infancia, la compañía más cálida con la que contó la autora fue la de la nodriza india que la crió. Con todo, en *Balún Canán*, más que la vida indígena, lo que se relata es la soledad de la niña protagonista, quien, pese a la ambivalencia de sus sentimientos, se aproxima emocionalmente al mundo maya. Una niña que, a sus siete años, se siente, dolorosamente, en el epicentro del encuentro conflictivo entre espacios socioculturales y sociolingüísticos diversos. Considerando al otro como parte integrante del yo, en esta novela Rosario Castellanos reafirma su negativa vital a participar de su posición privilegiada. Sus padres fueron amos, pero ella, víctima del orillamiento en su propio hogar, enajenada del grupo al que pertenecía, no quiso serlo.

<sup>13</sup> Aunque cultivó el ensayo a lo largo de toda su vida, nos parece especialmente importante destacar que tempranamente, en 1950, la autora defendió una tesis de licenciatura con el título *Sobre cultura femenina*.



Existencialmente, Rosario siempre se supo en deuda con los indígenas, con los que se sintió identificada, hermanada por el sufrimiento y la marginalización emocional. Siendo ladina, perteneciendo a la raza y clase social de los patrones, ella fue testigo de la compleja dominación a la que se ven sometidos los indios en las haciendas. En palabras de Elena Poniatowska (1990: 499): «Si Rosario tuvo siempre un sentimiento de culpabilidad se debe al hecho de saberse una hacendada en medio de indígenas, una patrona que dispone de siervos.»

La niña narradora-protagonista de *Balún Canán*, encarnadura imaginaria de la memoria infantil de la autora, personifica el lugar que ocupó Rosario a la hora de escribir su narrativa etnoficcional:<sup>14</sup> el de observadora desconcertada, testigo en un contexto de incompreensión intercultural que daba lugar a un doloroso diálogo trunco. En el tránsito de esta novela, la niña, Rosario, descubre la muerte, la soledad, la pérdida irreparable y el destino ligado al sexo. Aprende el silencio, que años después, ya adulta, luchará por romper.

A muy grandes rasgos, diremos que la narrativa se mueve en torno a tres ejes de relaciones: la niña y su nana india, la niña y su hermano Mario, la niña y sus padres. Trágicamente, la muerte del hermano, en la ficción y en la realidad, motiva un caos vital y una incertidumbre angustiosa que toma forma de culpa. Pero además, fomenta una crisis familiar sin retorno, que pone de manifiesto el lugar de inferioridad que ocupa la niña, condicionada por su género. Interesantemente, la figura de mayor tiranía machista la ejerce la madre,<sup>15</sup> desesperada ante la posibilidad de que muera su hijo: «Si Dios quiere cebarse en mis hijos... ¡Pero no en el varón! ¡No en el varón!» (Castellanos, 1957: 250).

Lo más destacable de la novela es la relación afectiva entre la niña ladina y su nana india, pues supone un desafío al patriarcado y a las fronteras étnicas.<sup>16</sup> La niña y su nana son apenas consideradas por la familia, demasiado ocupada en atender a Mario, el varón, el heredero. Así, situadas en el margen, ni siquiera tienen nombre, porque su individualidad no es reconocida por los otros. A la niña se la identifica por su género, y a la nana por su función y su raza. Socialmente, ambas pertenecen a dos estamentos diametralmente opuestos: el de los amos y el de los siervos. Pero la marginación, la soledad interior, las une —indisligablemente— en el plano emotivo, el único que puede superar el conflicto socio-económico e intercultural que recorre la acción. La niña, que no entiende ni

14 A Rosario Castellanos nunca le gustó la denominación de «indigenista», por considerar que el término simplificaba una realidad intercultural sumamente compleja. Véase Poniatowska (1985).

15 Al igual que Mamá Elena en *Como agua para chocolate*, de la también mexicana Laura Esquivel (1989).

16 Tras su forzada separación, la niña sigue soñando, en las noches, con la compañía de la única persona que le ha dado cariño: «Y mi nana y yo quedaremos aquí sentadas, cogidas de la mano, mirando para siempre» (Castellanos, 1957: 245).

a los ladinos ni a los indios, sólo halla afecto en su nana: «ella como siempre desde que nací, me arrima a su regazo. Es caliente y amoroso. Pero tendrá una llaga. Una llaga que nosotros le habremos enconado» (Castellanos, 1957: 17).

A lo largo de su vida, Rosario Castellanos se dolió de su incapacidad para comunicarse plenamente con los indígenas. Una imposibilidad que no sólo atribuyó al contexto socio-cultural, sino también a la cuestión lingüística: «En verdad tengo que decir que la lengua castellana ha sido un obstáculo no solamente en mi obra sino también en mi vida» (Castellanos, citada en Zimmermann, 1995: 12).

Si, por un lado, Rosario no hablaba ninguna lengua maya, por otro, a los indígenas, en el marco de dominación en el que se hallaban, no se les permitía hablar castellano, pues ése era un privilegio de los ladinos. Impulsados a replegarse en el ámbito de lo no verbal, los indígenas describen así la fuerza del patrón y la posición que ellos ocupan en ese esquema comunicativo: «(...) hábil para exigir tributo, poderoso para castigar, amurallado en su idioma como nosotros en el silencio, reinando» (Castellanos, 1957: 58).

Con el deseo de encontrar su propia voz-identidad, Rosario Castellanos logró vislumbrar el silencio de los otros marginados en su sociedad, los indígenas. Percatándose de que la mano que les tapaba la boca era la del grupo al que ella pertenecía, Rosario indagó y exploró con el anhelo de darle voz a la mujer y al indígena. Así, uno de los temas vertebradores de toda su obra es la representación de los efectos del silencio, la marginación por género o identidad étnica, y la inhabilidad para nombrar y ser nombrado. Sabiendo que se situaba en la periferia de ser mujer que quebranta el silencio impuesto, Rosario Castellanos buscó reivindicar en su literatura no sólo los derechos de su género, sino los de cualquier clase acallada y oprimida por el patriarcado, como hizo tiempo antes en México Sor Juana Inés de la Cruz, en la sociedad novohispana, rescatando la subjetividad de las minorías étnicas y reivindicando el afán intelectual de la mujer.

Por todo ello, la intención moral de *Balún Canán* apunta a la lucha contra lo callado, a la posibilidad de nombrar la realidad con la palabra, a la necesidad de pedir perdón incluso cuando la culpa excede los límites de uno mismo. Consciente de que el habla puede ser instrumento de dominio y privilegio de unos sobre otros, Rosario Castellanos se propone hacer suyo el lenguaje, liberarlo y liberarse. Palabra como identidad, cuando ésta ha sido negada por mucho tiempo, desde el inicio:

Escribo porque yo, un día, adolescente,  
me incliné ante un espejo y no había nadie.  
(Castellanos, 1972: 293).



Desde la desaparición de Rosario Castellanos en 1974, el principal nombre femenino de la literatura mexicana es el de Elena Poniatowska (n. 1933), vitalmente relacionada con la anterior. Aunque nació en Francia, y francés es el origen de sus padres, su vasta producción literaria se ha centrado en México, donde reside desde los nueve años. El aprendizaje lingüístico y cultural fue duro para ella. En su casa sólo hablaban español las criadas. Y fue con ellas con quienes la autora aprendió un idioma empapado de cultura mestiza. La lengua que mucho después emplearía en su escritura heterogénea. Periodista, cronista de denuncia, crítica cultural y literaria, Elena Poniatowska se ha negado vital y artísticamente a adecuarse a lo normativo, innovando permanentemente las posibilidades del lenguaje creativo. Como dice Sonia Mattalía (1994: 52):

No existen líneas demarcatorias que jerarquicen lo «literario»; para Poniatowska la urgencia de la escritura periodística, la agilidad de una entrevista, la investigación de una crónica, la composición de un texto ficcional, son diferentes maneras de responder a un mismo impulso: la necesidad de encontrar la verdad.

Encontrar la verdad y contarla sin tapujos. Así, en toda su producción narrativa, Elena Poniatowska ha adoptado una clara posición en lo que respecta a la literatura y su función social: frente al silencio impuesto a los socialmente oprimidos, el escritor con acceso a la publicación tiene que cederles ese espacio de voz pública. Siendo ésta la clave principal de su proyecto literario, la mayor dificultad radica en la representación de la voz de los sujetos subalternos. Consciente de que los códigos retóricos dominantes tienden a simplificar la imagen de quienes usualmente son acallados, Poniatowska explora otras posibilidades enunciativas, amasadas en la oralidad:<sup>17</sup>

Poniatowska endeavours to avoid misrepresenting the voices she documents by making of her writing not the original personal statement so prized in literary circles but rather a reportage-style medium for the promulgation of material, such as oral history and political opposition, which are normally omitted from social and literary discourse (Bruce-Novoa, 1990: 115).

Observaremos todo esto en *Hasta no verte Jesús mío* (1969), texto de difícil clasificación al uso del estrecho canon, en el que Elena Poniatowska «logra una interpretación

<sup>17</sup> Aunque escapa a los intereses del presente trabajo, no olvidamos las complejidades narratológicas del testimonio oral mediado por un autor letrado, como es el caso del texto de Poniatowska (1969).

lirica de la 'antropología de la pobreza'» (Portal, 1980: 285). Novela, testimonio, novela testimonial, autobiografía o historia de vida..., se mire por donde se mire, en esta obra la autora logra articular una enunciación novedosa, ruptural y subversiva. Nos presenta un diálogo omitido del que sólo escuchamos la voz de Jesusa Palancares, que se dirige a un interlocutor presente y no hecho público, anónimo, ambiguo y, sobre todo, silencioso. Oímos a Jesusa contar su azarosa vida ante la evaporación de quien escribe, Elena Poniatowska, ese «usted» al que la narradora se dirige en alguna ocasión. Los papeles se invierten: aquí, del otro lado del espejo, Jesusa es el sujeto que habla y opina, «el otro» es el letrado, quien le ha cedido, sin condiciones, el espacio del decir. Testigos del dialogismo creado por ambas voces, una en presencia y otra en ausencia, nosotros, los lectores, que escuchamos como la escritora, sin chistar.<sup>18</sup> Porque no sólo existe el silencio del que calla, sino también del que escucha.

Cuestionando toda jerarquía literaria, Elena Poniatowska logra hacer novela con el habla de una mujer del pueblo, Jesusa Palancares, quien, como la nana india de *Balún Canán*, amalgama una doble alteridad: su género y su identidad étnica. A diferencia de aquella, Jesusa tiene nombre propio y aprende a hacer añicos el silencio, el callado dolor de la marginación. Moldeada sobre una real Josefina Bórquez, a la que Elena Poniatowska conoció y con quien charló largamente, Jesusa nos cuenta su vida deambulante, golpeada y atípica, con la única certeza de haber nacido pobre. Cuenta, pese a que, como ella misma reconoce en varias ocasiones, se educó en el silencio, por lo que «a mí no me gusta hablar con la gente» (Poniatowska, 1969: 283). Ciertamente, a lo largo de su vida, ha callado muchas veces. El texto que leemos es su voz completa, por primera vez. Jesusa, mujer, mestiza y criada, sufre el maltrato en la infancia y la juventud, canta, bebe, baila, recoge huérfanos, ampara ancianas, se casa, cría animales, trabaja sin descanso para malcomer, viaja por todo México, hace la Revolución con la pistola al cinto, y nos cuenta todo esto, tal y como lo va recordando, desde la vejez, destejendo el pasado a la espera de la llegada de una muerte que desea vivir en libertad, a campo abierto, junto a los zopilotes.

Sin duda, la modalidad discursiva testimonial ofrece la posibilidad de vocear lo silenciado, desenterrando historias y voces reprimidas u opacadas por el discurso oficial. Quizás por ello, tanto Rosario Castellanos como Elena Poniatowska, testigos de la injusti-

<sup>18</sup> En torno a la problemática de la autoridad en este texto, nos parecen muy apropiadas las reflexiones de Philippe Lejeune acerca de la publicación del relato de vida de los menos favorecidos socialmente, cuando durante mucho tiempo la autobiografía parecía ser privilegio reservado a los miembros de las clases dominantes. Véase Lejeune (1975), especialmente el capítulo dedicado a «La autobiografía de los que no escriben» (Lejeune, 1975: 313-414).



cia social en su país, observadoras críticas, se acogen al testimonio individual como camino hacia la recuperación de una totalidad histórica demasiado porosa. Sin embargo, las diferencias son claras. Rosario Castellanos hace uso de la polifonía discursiva para que, junto con la voz de la niña protagonista de *Balún Canán*, y a través de ella, hablen los demás sujetos acallados. Pero sigue siendo su mirada la que recorre y organiza el texto.<sup>19</sup> Evolutivamente, Elena Poniatowska, amiga y profunda admiradora de la obra de Rosario Castellanos, se atreve a ir un poco más allá: su texto es la voz de Jesusa.

En opinión de Marta Portal (1980: 287): «Coincidiendo tanto con la picaresca como con el sostenido desencanto de la narrativa de la Revolución, la novela es una sátira, desolada, dolorida y pesimista.»<sup>20</sup> Por nuestra parte, creemos que en este cuadro vivo del pueblo también se trasluce, entre líneas, una conquista: el aprendizaje de la supervivencia, la toma de conciencia para con uno mismo. Jesusa sufre, pero gana -pese a todo- su independencia, su voz propia, rica en una sabiduría popular que nos permite escuchar, desde la intimidad y la cercanía regaladas por el discurso en primera persona, una lección magistral de historia verdadera:

Aquí se me ha dificultado mucho la vividera. Pero no estoy triste, no. Al contrario, vivo alegre. Así es la vida, vivir alegre. Y ya. Vive uno. A pasar.

(...) Yo no sé lo que es la tristeza. Nunca he tenido tristeza (...) ¡Ah, el llorar es uno, pero la tristeza es otra! Es mala, no sirve, a nadie le importa más que a uno mismo.

(...) Yo nunca le dije que fuera triste, le dije que era triste la vida que he llevado, pero yo, no. (...) Soy muy feliz aquí solita. Me muerdo yo solita y me rasguño, me caigo y me levanto yo solita. Soy muy feliz (Poniatowska, 1969: 218-295).

Desde la literatura, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska han luchado por presentar y revitalizar una memoria histórico-cultural que no está dicha en los libros de historia al uso. En sus textos, han pretendido quebrar el espacio del silencio, construyendo su ficción en permanente diálogo con las voces de los otros, los marginados de la oficialidad. Porque en ellas la otredad traspasa el discurso de género y se canaliza también hacia la población india, cuya presencia en México es innegable. Reivindicando la subjetividad de las mujeres y los indígenas, de la mano de la estrategia estilística de la oralidad, ambas han logrado hacer real una dialéctica de la emancipación, voceando a los

<sup>19</sup> Para un análisis más completo de esta novela y su discursivización polifónica, véase Sales (1998).

<sup>20</sup> Cabe destacar que, en el texto de Poniatowska, la Revolución Mexicana es juzgada, por primera vez, por una mujer del pueblo. Hallamos un reciente tratamiento de la Revolución, desde una perspectiva femenina, en la novela *Arráncame la vida*, de la mexicana Ángeles Mastretta (1985).

acallados. Y escuchándolos. El antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla, siempre recordando la urgencia de dar voz a lo que él denomina «el México profundo», con un discurso que recuerda asombrosamente al de Jesusa, habla de la supervivencia de un sustrato indígena plenamente vivo en las narrativas de Castellanos y Poniatowska:

El México imaginario duramente trenzado con el México real, profundo. La imposición y la terca resistencia, caigo y me levanto, dejo de ser pero vuelvo a ser porque soy, cedo y reclamo, acepto y rechazo. Persisto, a pesar de todo (Bonfil Batalla, 1987: 205).

### ***Desde el margen de la historia: Jaime Bayly y Carmen Boullosa***

El escritor peruano Jaime Bayly (n. 1965) se ha ganado entre la crítica la etiqueta de autor transgresor que, a la vez, tiene gran éxito comercial. Por escribir algunas novelas con mucha droga, mucho sexo —y del menos ortodoxo—, y un espíritu muy crítico hacia la alta burguesía peruana, el autor es considerado como el «enfant terrible» de la nueva novela latinoamericana. Antes de iniciar una creciente carrera literaria, con *No se lo digas a nadie* (1994),<sup>21</sup> novela en la que centraremos nuestras reflexiones, Bayly ya era un periodista muy conocido en la televisión de América Latina, donde ha presentado programas de entrevistas en Lima, Santo Domingo y Miami. De hecho, actualmente trabaja en esta última ciudad, en el canal hispano de la CBS.

Literariamente, muchos se han empeñado en encasillar al autor en base a su narración irreverente e irónica de la noche limeña, con ambiente gay o bisexual, humo de marihuana y calor de cocaína y rock, mucho rock. Es cierto que este retrato articula sus dos primeras novelas, siendo retomado en la cuarta, *La noche es virgen* (1997), ganadora del Premio Herralde en 1997. No obstante, la escritura de Bayly sigue sorprendiendo y desafiando las clasificaciones y las etiquetas. El autor ya demostró, con el giro temático de su tercera novela, *Los últimos días de «La Prensa»*, publicada en 1996, su consistencia narrativa y la amplitud de su registro. Ahora, tras *La noche es virgen*, Bayly ha virado de nuevo, inteligentemente, publicando la que consideramos no sólo su novela más personal, sino la más sólida: *Yo amo a mi mami* (1999), la historia emotiva, llena de humor y tristeza, de un niño solitario y soñador.

Como si de una *bildungsroman* se tratase, *No se lo digas a nadie* (1994) recorre,

<sup>21</sup> Recientemente llevada al cine, bajo la dirección del peruano Francisco J. Lombardi.



desde la infancia y la adolescencia, la vida de Joaquín, un amoral hijo maldito de la más acomodada burguesía peruana. Ya desde el umbral, una cita musical revela el propósito voceador del texto, que desmiente así lo que sugiere su título:

don't leave it all unsaid  
somewhere in the wasteland  
of your head...  
MORRISEY, *Sing your life* <sup>22</sup>

Joaquín tiene que aprender a (sobre)vivir en la posición familiar económicamente favorecida, pero radicalmente estrecha, en la que se encuentra. Su padre encarna el machismo y el racismo más exacerbados, afirmando estereotipos y brutalidades tales como «Los hombres no lloran» (Bayly, 1994: 13), o, «Deberían fusilar en masa a todos los indios y tirarlos al río Rímac, carajo-dijo. Así saldría adelante el Perú» (Bayly, 1994: 13). Por otra parte, su madre, que vive inmersa en un catolicismo rancio y apolillado, activa militante del Opus Dei, presiona de manera constante a su hijo: «Tú sabes perfectamente lo que espero de ti, Joaquincito. Que seas siempre el mejor» (Bayly, 1994: 12).

Y Joaquincito guarda silencio, sufre, y llora en soledad, ante la esquematización vital de sus padres. Su existencia se va convirtiendo en una incomprensible sucesión de obligaciones y restricciones. En una ocasión, se atreve a preguntarle a su madre el motivo por el que le obliga a hacer cosas que no le gustan. Ella le dice que quiere que vaya por el camino de la santidad. La respuesta de Joaquín supone su primer quiebro ante la regla medida que le marca su entorno: «Yo no quiero ser santo-dijo él. Yo quiero ser feliz» (Bayly, 1994: 38).

Ante los primeros abusos (homo)sexuales, en el colegio y en una excursión del Opus a la que el niño va obligado por su madre, a Joaquín se le impone el silencio: «No hables de esto con nadie» (Bayly, 1994: 51). Así, aun aprendiendo que hay cosas que no se pueden decir, el protagonista va paulatinamente reconociendo su propia homosexualidad, ambigua, de la que duda constantemente. Sin embargo, para poder encontrarse a sí mismo, Joaquín tiene que escapar del hogar carcelario. A sus padres, ante todo, les preocupa el buen nombre de la familia, pues donde viven «todos nos conocemos» (Bayly, 1994: 122). Será en Lima, ya solo, donde Joaquín explore su sexualidad y su propia subjetividad, iniciando una intensa inmersión en la noche, los pubs, la coca, el rock....

<sup>22</sup> Bayly reconoce: «(...) no he leído demasiado y mis referencias son más musicales que literarias» (Moret, 1997: 36).

De las numerosas relaciones interpersonales que entabla el protagonista, aquí nos interesa destacar la que mantiene con su padre, con el que habla poco, desde siempre. Un padre ante el cual Joaquín nunca se atreve a ser sincero. Por el contrario, calla, le dice mentiras, evasivas, frases educadas, odiándose después por sentirse un cobarde. Especialmente a él le oculta su ambigüedad sexual porque eso es lo peor, lo más horrendo en la alta sociedad peruana: «En este país hay ciertas cosas que no se pueden hablar (...)». En el Perú puedes ser coquero, ladrón o mujeriego, pero no te puedes dar el lujo de ser maricón» (Bayly, 1994: 140). Por ello, *No se lo digas a nadie* se convierte en la historia de un sujeto marginal acallado en su sociedad. Un sujeto que termina aceptando su propia vida, negándose, queriéndose negar, al dolor: «Joaquín sonrió, prendió la radio y aceleró. (...) Miró el mar. Rompió la tarjeta de su padre y la lanzó al viento. Luego se mordió los dientes para no llorar» (Bayly, 1994: 358).

Bayly desobedece la norma y habla acerca de un tema tabú en la sociedad peruana, asumiendo, sin inmutarse, el riesgo de que, falsamente, vean su narrativa como un reflejo de su propia vida. Al tiempo, en su ficción late fuerte otro silencio, socio-cultural, que remite al ámbito de la transculturación. Pues, en su lúcida percepción social y su crítica a la hegemonía aplastante de alteridades, Bayly no olvida el silencio al que se ven sometidos los indios, los cholos, en el Perú. Un aspecto que no ha llamado verdaderamente la atención de los críticos, deslumbrados por la irreverencia lasciva del argumento principal. Constantemente, cuando se alude a los indios o cholos en la novela, se habla de ellos en tono despectivo, aludiendo, además, al lugar de servidumbre que ocupan en la escala social. La articulación discursiva del padre de Joaquín, tan distinta a la de su hijo, refleja la ideología xenófoba de las clases altas:

Pero la pendejada es que los blancos no podemos vivir sin los cholos, Joaquín. Porque entonces, ¿quién trabaja para nosotros, quiénes son nuestros obreros, nuestra mano de obra? Tienen que ser los cholos, pues. ¿Y quiénes son nuestras empleadas, nuestras cocineras, nuestras lavanderas? Tienen que ser las cholas, pues. (...) el que nace cholo, muere cholo, y lo demás son cojudeces (Bayly, 1994: 298-99).

Así, queremos destacar que la marginación del cholo peruano aparece colateralmente en la ficción de Bayly.<sup>23</sup> Aunque el autor está enmarcado en la línea de la literatura urbana, que en Perú cuenta con antecedentes como Mario Vargas Llosa o Alfredo Bryce Echenique, en su mirada, ácidamente crítica, la represión social debido a la identidad étnica

23 Destaca también excepcionalmente en su última novela, *Yo amo a mi mami* (1999).



nica es otra de las marginaciones que le preocupan. Marginaciones y soledades a las que cede la voz en su escritura. Desde el inicio, como periodista, su lenguaje hablaba con demasiada claridad. Así, con los cambios políticos en el Perú, tuvo que salir del país en 1994. El exilio le ha llevado a Washington y a Miami. Pero Lima, la horrible, contra la que escribe, Lima, la añorada, se convierte en la constante de todas sus novelas. Porque escribir Lima es su manera de volver a ella. Regresar a una ciudad que guarda, bajo la fachada, una sociedad clasista, racista y asfixiantemente compleja para los que se apartan de la norma. Una sociedad en la que nadie puede quitarse la máscara, ni siquiera de noche, ni siquiera con la ayuda desinhibidora de la coca. Bayly critica ferozmente, pero salva algo: el lenguaje de Lima, de sus diversas gentes. Su narrativa es, en realidad, la transcripción de un discurso plural en el que caben todos. Bayly se sumerge en la oralidad intensamente polifónica, primando el monólogo y el diálogo ágil, gracias al cual se le ha comparado con el argentino Manuel Puig. En su intención de representar la voz de sus personajes, el autor muestra un oído asombroso para reflejar las jergas de la calle, el lenguaje de los jóvenes «pitucos» (pijos), de los cholos transculturados de la capital, de los niños.... La heteroglosia vertebró su ficción, siempre revelando la apertura a nuevas voces. Huyendo de una solemnidad que nunca le ha gustado, Bayly, disidente, nos acerca, sin mediaciones, la voz de sus personajes, sus confesiones. Y sus silencios.

La mexicana Carmen Boullosa (n. 1954) es, ante todo, una creadora heterodoxa de compleja definición: guionista televisiva, radionovelistas, profesora, traductora, editora, novelista, poeta y dramaturga. Su producción literaria recorre diversas temáticas y se resiste firmemente a los encasillamientos. En sus obras destaca el tratamiento del mundo infantil, la época prehispánica y las andanzas de los piratas en el Caribe. Sus textos más recientes, como *Cielos de la tierra* (1997), nos descubren una acentuación de su veta fantástica y transtemporal.

Para los propósitos de este trabajo, nos referiremos a *Llanto. Novelas imposibles* (1992), que Boullosa dedica a la figura de Moctezuma II, milagrosamente resucitado en el mundo ultramoderno de finales del siglo XX. Y puesto que, como la propia autora confiesa (Boullosa, 1995), su proclividad sentimental a la hora de escribir es el mundo de las mujeres, éste también tiene su espacio en el texto.

*Llanto* es una novela absolutamente anticatólica situada en el intersticio entre la historia y la ficción, próxima a lo que desde el posmodernismo literario se ha dado en denominar «metaficción historiográfica».<sup>24</sup> Tres mujeres, Laura, Margarita y Luisa, descansan

<sup>24</sup> Véase Hutcheon (1989).

en el Parque Hundido, en la capital mexicana, después de una noche de juerga. Algo, alguien, surge de la tierra, escupido por ella: Moctezuma, el último rey mexica, regresa a la Gran Tenochtitlán «nueve veces cincuenta y dos años» después de haberse ido. Mudo, desorientado, reencarnado en su propio cuerpo, incapaz de reconocer su ciudad, a este personaje transcultural «lo fijó en su forma el llanto» (Boullosa, 1992: 12).

El texto se presenta como una escritura desconcertada y desconcertante. No hay un discurso lineal. Impera la fragmentación, signo de una constante búsqueda de aprehensión. Finalmente, en un acto de pura sinceridad, la novela desvela su imposibilidad. Lo que nos queda, lo que la autora recopila, son sus apuntes minuciosamente entretejidos. Retazos que proceden de una continua traslación de los lugares enunciativos: fragmentos de narración, metaficción en voz de la escritora, y citas de documentos históricos en donde se cuenta lo que la Historia sabe de Moctezuma.<sup>25</sup>

Preguntándose por lo incontestable, qué pensaba y cómo sentía, la autora confiesa: «Si elijo a Motecuhzoma Xocoyotzin como personaje para novela, es porque él queda exactamente en la orilla del precipicio, mirando que el lugar donde iba a poner el pie era convertido en nada» (Boullosa, 1992: 38). Así, escogiendo a una figura histórica que ha sido criticada y acallada en las crónicas que otros han escrito sobre él, el texto ficcional pone en duda la versión, no unívoca, que suministra la Historia que dice narrar la verdad del pasado. Por ello, en las páginas de *Llanto* se interpolan fragmentos de crónicas y documentos de los archivos, despojados aquí del carácter incuestionable que les ha conferido el paso del tiempo y la falta de otras voces que cuenten esa misma historia desde otra perspectiva. Moctezuma es un silencio histórico, y la novela, sin salir de la confusión, quiere contar precisamente a partir del silencio de Moctezuma, de quien las crónicas cuentan diferentes historias, de quien ni siquiera saben cómo escribir su nombre: Motecuhzoma Xocoyotzin, Moctezuma, Motecuzuma, Muctuzuma... Pues:

Tenemos con qué saber qué sintió, pensó, opinó Felipe II o Carlos V, pero en cambio de Moctezuma no quedaron indicios. Ni huesos, ni señas de cómo era su pensamiento, ni nada de nada. (...) Él no tendría una historia propia sino todas aquellas que necesitaríamos imponerle. (...) Él era nuestro» (Boullosa, 1992: 75-107).

El discurso hegemónico ha tejido sus redes a través del silenciamiento de los sujetos marginales e incomprensidos, como Moctezuma en la historia de la Conquista de América, o la mujer, en muchas historias cotidianas. Sabedora, Carmen Boullosa indaga

25 Como introducción a la figura de Moctezuma en la conquista de América, véase Todorov (1982).



precisamente en torno a esos personajes de las orillas, tratando de adentrarse en su raíz más profunda, la otredad que todos guardamos, en lo inabarcable de nuestra individualidad particular. En este punto, creemos preciso recordar que la autora se resiste a ser calificada como «escritora femenina». Desde su respuesta, se puede leer la novela que nos ocupa, y la intensidad que la atraviesa:

No es que me resista, es que para mí la feminidad es otra cosa: lo femenino, según me parece, no es lo dulce, sentimental, doméstico, confortable y lindo; lo femenino que me interesa es el lado oculto de la feminidad, lo salvaje, lo indomesticable, la oscura ley del cuerpo, lo incivilizable del hombre y la mujer o lo que la civilización ha dejado al lado de las palabras, al margen de la moral. (...) Soy mujer, escribo desde mi cuerpo y desde mi memoria. Pero procuro pulir mi «feminidad» asalvajándola (Boullosa, 1995: 39-40).

Carmen Boullosa nos dice que quiere escribir una novela que asume como imposible, en la que tres mujeres, amigas cercanas y al tiempo diferentes entre sí, se enfrentan a un encuentro impensable con «la otredad absoluta, que es la otredad prehispánica, que es la otredad de un varón» (Boullosa, 1995: 40-41). De las tres amigas destaca Laura, mujer al límite, quien, en su desesperado deseo de amar y ser amada, cree al que dice ser Moctezuma. Laura, que se siente silencio, ve en él a un ser desprotegido, dislocado, y trata de crear, a su lado, un nuevo lenguaje en el que la pauta gramática la marca el erotismo. Así, estos dos personajes se aman, en su otredad, y, literalmente, se evaporan juntos al llegar al clímax de su comunicación cuerpo a cuerpo, en silencio:

Y el verbo nunca se hizo carne porque no lo es aquello que se hace presencia, sino lo que se entrega a otra carne (Boullosa, 1989: 19).

En una novela que manifiesta la imposibilidad de representar fielmente la voz por escrito, el lenguaje del cuerpo se revela como el reducto comunicativo por el que pueden hablar los sujetos marginales y limítrofes. Novela imposible, novela en la que la escritura se autodestruye, novela que, gracias a los fragmentos auto-referenciales o metaficcionales, también se convierte en un ente vivo, en un cuerpo que se desarrolla, se transforma, late, y muere.

Enmarcados en la literatura contemporánea, que enlaza tradición y posmodernidad, las novelas de Jaime Bayly y Carmen Boullosa se localizan en las grandes urbes metropolitanas, representadas por Lima y México. Lugares heterogéneos adonde los indíge-



nas llegan para tratar de sobrevivir, sabiendo que su única posibilidad es ser mano de obra. Desde la ficción, y de modos distintos, ambos autores logran quebrar el silencio impuesto a un sector innegablemente constitutivo de la realidad nacional, pero moldeado en la marginación, a golpe de escoplo. Es el silencio de los que habitan en el margen de la historia: las mujeres, los indígenas, los homosexuales, los drogadictos, cualquiera que no se adecue a la norma social. Bayly es veraz, realista. Boullosa coquetea con una línea narrativa, más imaginaria, que se ha dado en llamar «realismo mágico». Independientes ante todo, aunque el éxito comercial les acompañe, Bayly y Boullosa escriben sobre la línea vacía de aquéllos a los que no se les permite contar nada.

### En el envés de la palabra

La palabra es un ala del silencio.

*Pablo Neruda*

Desvelando el carácter social y pragmático de la literatura, y habiendo acotado nuestra mirada en torno a seis voces narrativas puntuales, hay ciertos aspectos que podemos destacar tras nuestra lectura. En estas páginas hemos presentado sólo algunos de los muchos rostros del silencio, considerado como signo socio-cultural, infligido a los sujetos menos favorecidos o marginados de la sociedad, destacando aquí los indígenas y las mujeres. Pues en América Latina la conquista impuso el silencio y la regla jerárquica. Muchos años después, los escritores y escritoras se apropian de la palabra, entendida como identidad,<sup>26</sup> y en ese (re)descubrimiento que América Latina hace de sí misma, revelan la heterogeneidad que hornea sus sociedades, así como la existencia -hoy- de silencios impuestos por la estratificación social y la ideología etnocentrista.

Como postula Todorov (1982), existe una forma de contacto con el otro opuesta al colonialismo o al esclavismo: la comunicación, que pasa por la comprensión, la traducción de los signos de una cultura a los de otra. Por eso, hay que escuchar el silencio de los otros, aunque en realidad «de la significación del silencio sólo sabe el que calla» (Castilla del Pino, 1992b: 84). Silencio como presencia, como trinchera, como dignidad, como modo de ser. Su ruptura, la toma de voz que surge a partir de un silencio previo, y siempre circundante. En los límites del lenguaje, en las narrativas de transculturación, muchas veces el auténtico relato se mueve en los márgenes de lo que se cuenta, en lo que enmudece.



No obstante, en ocasiones «los silencios son más emotivos que las palabras, así que... vamos a quedarnos callados, ¿no?» (Rulfo, 1974: 881).

## Bibliografía

- ALARCÓN, Norma (1992) *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*. Madrid: Pliegos.
- ARGUEDAS, José María (1958) *Los ríos profundos*. Madrid: Alianza, 1992.
- \_\_\_\_\_ (1966) *Perú vivo*. Libro-Disco. Lima: Juan Mejía Baca.
- BAYLY, Jaime (1994) *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 1997, 14ª ed.
- \_\_\_\_\_ (1997) *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1999) *Yo amo a mi mami*. Barcelona: Anagrama.
- BOBES NAVES, Carmen (1992) «El silencio en la literatura», en Castilla del Pino (comp.), pp. 99-123.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1987) *México profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo, 1998.
- BOULLOSA, Carmen (1989) *La salvaja*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, 1ª reimpr.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Llanto. Novelas imposibles*. México: Era.
- \_\_\_\_\_ (1995) «Procuró pulir mi «feminidad» asavajándola», en Pfeiffer, Erna (ed.) *Exiliadas, emigrantes, viajeras: Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 36-52.
- \_\_\_\_\_ (1997) *Cielos de la tierra*. México: Alfaguara.
- BRUCE-NOVOA, Juan (1990) «Subverting the dominant text: Elena Poniatowska's *Querido Diego*», in Bassnett, Susan (ed.) *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. London: Zed Books, pp. 115-131.
- CAMPRA, Rosalba (1982) *América Latina: La identidad y la máscara*. México: Siglo Veintiuno, 1987, 2ª ed.
- CASTELLANOS, Rosario (1957) *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, núm. 92, 1996, 21ª reimpr.
- \_\_\_\_\_ (1972) *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, 6ª reimpr.
- CASTILLA del PINO, Carlos (comp.) (1992a) *El silencio*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1992b) «El silencio en el proceso comunicacional», en Castilla del Pino (comp.), pp. 79-97.
- CONDORI MAMANI, Gregorio (1983) ... *De nosotros, los runas*. Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez (eds.) Madrid: Alfaguara.
- DORFMAN, Ariel (1984) «Puentes y padres en el infierno: *Los ríos profundos*», en *Hacia la liberación del lector latinoamericano*. Hanover: Ediciones del Norte, pp. 3-88.

- ESQUIVEL, Laura (1989) *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- GIL IRIARTE, María Luisa (1997) *Debe haber otro modo de ser humano y libre. El discurso feminista en Rosario Castellanos*. Huelva: Universidad de Huelva.
- GURNAH, Abdulrazak (1996) *Precario silencio*. Carmen Aguilar (trad.) Barcelona: Muchnik, 1997.
- HUTCHEON, Linda (1989) «'The Pastime of Past Time': Fiction, History, Historiographic Metafiction», in Perloff, Marjorie (ed.) *Postmodern genres*. Norman & London: University of Oklahoma Press, pp. 54-74.
- LEJEUNE, Philippe (1975) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Ana Torrent (trad.) Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- LINDSTROM, Naomi (1980) «Rosario Castellanos: Pioneer of Feminist Criticism», en Ahern, Maureen y Mary Seale Vásquez (eds.) *Homenaje a Rosario Castellanos*. Valencia: Albatros Hispanofilia, pp. 65-73.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (1995) *César Vallejo. Las trazas del narrador*. València: Departamento de Filología Española. Facultad de Filología. *Cuadernos de Filología, Anejo nº XI*, Universitat de València.
- MATTAÍIA, Sonia (1994) «Elena Poniatowska. Cuánto la ira ama», en Quimera. *Revista de Literatura*. nº 123, pp. 52-53.
- MASTRETTA, Ángeles (1985) *Arráncame la vida*. Barcelona: Seix Barral, 1996, 6ª ed.
- MELIS, Antonio (1988) «Hacia la alteridad de César Vallejo», en *Ínsula*, 501, septiembre 1988, pp. 17-18.
- MORET, Xavier (1997) «Jaime Bayly gana el Heralde con una novela sobre la noche limeña de ambiente 'gay' y rockero», en *El País*, 4 de noviembre de 1997, p. 36.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1988) *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra, 1991.
- PAZ, Octavio (1950) *El laberinto de la soledad*. Enrico Mario Santí (ed.) Madrid: Cátedra, 1995, 2ª ed.
- PONIATOWSKA, Elena (1969) *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era, 1997, 33ª reimpr.
- \_\_\_\_\_ (1985) *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, La Literatura de la Onda*. México: Joaquín Mortíz, 1987, 4ª reimpr.
- \_\_\_\_\_ (1990) «Rosario Castellanos: rostro que ríe, rostro que llora», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIV, No. 3, pp. 495-509.
- PORTAL, Marta (1980) *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Leopoldo Zea (prólogo). Madrid: Espasa-Calpe.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, José L. (1992) «El significado del silencio y el silencio del significado», en *Castilla del Pino (comp.)*, pp. 15-45.
- RULFO, Juan (1974) «Juan Rulfo examina su narrativa», en Rulfo, Juan (1991) *Toda la obra*. Claude Fell (coord.) Edición Crítica. Madrid: CSIC, Colección Archivos, 17, pp. 873-881.
- SALAÜN, Serge (1988) «La novela vallejiiana o la conquista conflictiva de la madurez», en Ly, Nadine (ed.) *César Vallejo: La escritura y lo real*. Madrid: Ediciones de la Torre, pp. 71-86.



- SALES SALVADOR, Dora (1998) «Polifonía y heterogeneidad en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos: ¿Cuál es mi voz?», en Calvo, Julio y Daniel Jorques (eds.) *Estudios de Lengua y Cultura Amerindias II. Lenguas, Literaturas y Medios*. València: Departamento de Teoría de los Lenguajes, Universitat de València, pp. 201-225.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel (1985) «The place of silence in an integrated theory of communication», in Tannen & Saville-Troike (eds.), pp. 3-18.
- TANNEN, Deborah & Muriel SAVILLE-TROIKE (eds.) (1985) *Perspectives on silence*. New Jersey: Ablex, 1995, 2<sup>nd</sup> printing.
- TANNEN, Deborah (1985) «Silence: Anything But», in Tannen & Saville-Troike (eds.), pp. 93-111.
- TODOROV, Tzvetan (1982) *La Conquista de América. El problema del otro*. Flora Botton Burlá (trad.) México: Siglo Veintiuno, 1997, 8<sup>ª</sup> ed.
- \_\_\_\_\_ (1989) *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. Martí Mur Ubasart (trad.) México: Siglo Veintiuno, 1991.
- VALLEJO, César (1931) «Paco Yunque», en *Cuentos completos*. México: Ediciones Coyoacán, 1997, pp. 97-121.
- \_\_\_\_\_ (1986) *Obra poética completa*. Enrique Ballón (ed.) Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho.
- ZIMMERMANN, Klaus (1995) «Aspectos teóricos y metodológicos de la investigación sobre el contacto de lenguas en Hispanoamérica», en Zimmermann, Klaus (ed.) *Lenguas en contacto en Hispanoamérica. Nuevos enfoques*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 9-34.