

Intertextualidad y género en dos novelas de escritoras peruanas

Luz Marina Sköld

Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier

Examensarbete 15 hp

Magisteruppsats i spanska

Vårterminen 2010

Examinator: Sergio Infante

English title: Intertextuality and gender in two novels by female Peruvian writers



Stockholms
universitet

Intertextualidad y género en dos novelas de escritoras peruanas

Resumen

En la narrativa femenina hispanoamericana del siglo XX ha habido muchas narradoras que han logrado ser reconocidas a nivel mundial. Sin embargo, las escritoras peruanas no se han destacado internacionalmente como sí ocurre con los narradores peruanos. Esto nos ha motivado a analizar la narrativa de algunas escritoras peruanas. El objetivo de este trabajo es estudiar dos obras de dos narradoras peruanas, analizar los rasgos que se destacan en las mismas y las características que presentan sus protagonistas. Las obras a estudiar son *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) de Carmen Ollé y *Puñales escondidos* (1998) de Pilar Dughi. Para este análisis nos apoyaremos en estudios existentes sobre género, literatura femenina e intertextualidad. Partimos de que existen muchas semejanzas entre las protagonistas de las novelas en estudio y de que el entorno social y la literatura influyen en sus acciones; algo que se comprueba a lo largo del análisis de estas dos novelas.

Palabras clave

Género, intertextualidad, la literatura en los personajes, contexto social, soledad, liberación.

Índice

1	Introducción	1
1.1	Delimitación	1
1.2	Premisas	1
1.3	Preguntas de investigación	2
1.4	Hipótesis	2
1.5	Método	2
2	Breve biografía de las autoras	3
2.1	Carmen Ollé	3
2.2	Pilar Dughi	3
3	Breve presentación de las obras	4
3.1	¿Por qué hacen tanto ruido?	4
3.2	Puñales escondidos	4
4	Marco teórico	6
4.1	Género	6
4.2	Literatura femenina	9
4.2.1	Lo femenino en la escritura femenina	12
4.2.2	Narrativa femenina en el Perú	13
4.3	Intertextualidad	14
5	Análisis	16
5.1	La representación de la mujer en dos novelas	16
5.1.1	Sarah	16
5.1.2	Fina Artadi	17
5.2	Función de la literatura en la vida de las protagonistas	17
5.3	La escritura	24
5.4	Hastío por el trabajo	26
5.5	Contexto social	28
5.6	Problemas existenciales	31
5.6.1	Afectos	32
5.6.2	Soledad	33
5.7	Opresión y liberación	34
6	Conclusiones	39

Bibliografía	41
Apéndice.....	45

1 Introducción

1.1 Delimitación

En la trayectoria literaria de Perú, la narrativa femenina ha estado presente de forma constante desde comienzos del siglo XX. Sin embargo, estas obras no han tenido la misma proyección o dimensión internacional que las de los narradores peruanos (Alemany, 2003: 34). Este hecho nos ha motivado y despertado el interés de analizar la narrativa de algunas escritoras del Perú.

Los objetivos de este trabajo son estudiar dos novelas de dos escritoras peruanas, representantes de la literatura femenina actual y analizar los factores predominantes en la caracterización de sus protagonistas. Las obras elegidas son *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) de Carmen Ollé y *Puñales escondidos* (1998a) de Pilar Dughi.

En la obra de Ollé, el personaje principal, Sarah, es una escritora que trabaja como profesora de Literatura en una universidad. La literatura y escritura son parte de su vida diaria. La obra tiene como trasfondo la ciudad de Lima de los años 80. La trama de la obra trata sobre el proceso de tomar conciencia y la imposibilidad de escribir de una escritora.

En la novela de Dughi, la protagonista, Fina, es la administradora de una agencia bancaria, pero en su tiempo libre participa en un círculo literario. La literatura desempeña un papel importante en su forma de ver la vida. El trasfondo de la obra muestra la vida en Lima, a finales de los años 90. La obra trata el problema de una sociedad controlada por las finanzas y el cuestionamiento personal de una mujer trabajadora en una sociedad patriarcal que la excluye.

Cabe mencionar que entre la publicación de las dos novelas han transcurrido seis años, en los cuales han ocurrido cambios tanto políticos como sociales en la historia del Perú; esto de algún modo se aprecia en el trasfondo de las novelas.

1.2 Premisas

Uno de los postulados, de los cuales se parte en esta investigación, es el de Nira Yuval-Davis (2004), el cual expresa que el género es un modo de discurso, en el que se relaciona a grupos de sujetos cuyos roles sociales son definidos por su diferencia sexual/biológica en contraposición a sus posiciones económicas o su membresía en colectividades étnicas y raciales (Yuval-Davis, 2004: 24).

Por otra parte, en relación con la literatura, se toma en cuenta uno de los postulados de Annette Kolodny, crítica literaria, el cual señala que entre los varios modelos estilísticos típicos de la novela femenina, uno de los más importantes es la *percepción reflexiva* y que ésta ocurre cuando “un personaje se descubre a sí mismo o encuentra partes de sí mismo en actividades que no había planeado, o en situaciones que no llega a compartir del todo” (Moi, 1995: 81). Otro concepto a mencionar, dentro de la literatura, es el de intertextualidad, que es “el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado [...]; estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia” (Marchese y Forradellas, 1994: 217).

1.3 Preguntas de investigación

Para lograr el propósito de esta investigación se plantean las siguientes preguntas:

- 1) ¿De qué manera están entrelazados el entorno social que se muestra en las novelas y el tema de la literatura en las acciones de las protagonistas?
- 2) ¿Consiguen, estos personajes femeninos, transgredir el sistema que rige sus mundos cotidianos? Y de ser así ¿de qué forma?

1.4 Hipótesis

Como hipótesis consideramos lo siguiente:

- 1) Partimos del hecho de que las características de los personajes de estas novelas tienen muchas similitudes: son mujeres trabajadoras que viven en una sociedad, como muchas, regida por un sistema patriarcal el cual condiciona el contexto donde se desarrollan.
- 2) También pensamos que la literatura, actividad realizada por ambos personajes pero en niveles distintos, les sirve tanto de refugio emocional y como fuente de inspiración en el intento de renunciar a un modo de vida, que las agobia, para cambiarlo.

1.5 Método

Para alcanzar nuestro objetivo seguiremos el razonamiento abductivo, es decir, después de haber realizado una lectura previa de las novelas en estudio (examen de las evidencias) y formulado nuestras hipótesis y preguntas de investigación (inferencia de reglas o definiciones), derivadas de nuestra impresión de los textos leídos, vamos a hacer una lectura más profunda y a analizar las novelas para verificar si corresponden las hipótesis que hemos conjeturado y a responder las interrogantes planteadas (deducción). En este proceso nos apoyaremos en los conceptos teóricos de estudios relacionados al género en la sociedad, a la intertextualidad y a la literatura femenina.

La disposición de este trabajo es la siguiente: En el capítulo *uno* presentamos la introducción, en el capítulo *dos* tratamos brevemente las biografías de las autoras. En el capítulo *tres* hacemos una presentación de las obras en estudio; seguidamente, en el capítulo *cuatro* contemplamos los conceptos teóricos que nos servirán de base en el análisis de nuestro trabajo. En el capítulo *cinco* analizamos y comparamos a los personajes femeninos de ambas novelas en estudio; también consideramos la situación de la mujer y el contexto social de la época donde se sitúan las obras. Posteriormente presentamos las *conclusiones*, para finalizar con la *bibliografía* y un apéndice.

2 Breve biografía de las autoras

2.1 Carmen Ollé

Carmen Ollé, poeta, novelista, ensayista y crítica, nació en Lima en 1947. Es considerada precursora de la literatura feminista en el Perú (Alemany, 2003: 35). Ha sido presidenta de la Red de Escritoras Latinoamericanas y ha trabajado en DEMUS (Estudio para la defensa de los Derechos de la Mujer). En la década del setenta, vivió varios años en París con su esposo Enrique Verástegui, un destacado poeta, y su pequeña hija (Rowe, 1996: 176).

Carmen Ollé se inició en la poesía, su primera obra fue el libro de poesía *Noches de adrenalina* (1981). Luego vino *Todo orgullo humea en la noche* (1988), conjunto de poemas y relatos. Su tercera obra *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), es considerada como un libro de realismo-ficción para unos y mezcla de poesía y narrativa para otros. Con su siguiente obra *Las dos caras del deseo* (1994), Ollé se reveló como narradora. Ollé perteneció, aunque brevemente, al grupo Hora Zero, poetas que ubicaron la labor poética dentro de experiencias de la marginación urbana, y fuera de las modalidades lingüísticas de la élite económicamente privilegiada (Rowe, 1996: 173). Otras de sus obras son *Una muchacha bajo su paraguas* (2002) y *Retrato de mujer sin familia ante una copa* (2007).

2.2 Pilar Dughi

Pilar Dughi, psiquiatra y escritora, con estudios de doctorado en Literatura, nació en Lima en 1956 y murió en 2006 víctima de cáncer. Pese a contar con una obra breve, ésta ha transitado entre distintos géneros literarios, convirtiéndose así en una creadora de inusuales elaboraciones narrativas (Suárez, 2006: s/n).

En la página web del Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, en la cual le rinden un homenaje póstumo, se puede leer que Pilar Dughi trabajó en dicho centro en la década del 80. Su primera obra *La premeditación y el azar* (1989), volumen de relatos de literatura fantástica, fue publicada cuando la poesía de autoras peruanas estaba en pleno auge. Esta obra obtuvo distinciones en el concurso de cuento breve organizado por la revista Caretas. Luego vino *Ave de la noche* (1995), su segunda incursión en el cuento, con la cual ganó el premio nacional del III Concurso de Cuento de la Asociación Peruana Japonesa, consolidándose así como la narradora más importante de su generación. Su tercer libro y primera novela, paradójicamente su última obra, *Puñales escondidos* (1998), ganó el premio nacional de Novela Corta convocado por el Banco Central de Reserva del Perú. Sus cuentos han sido traducidos al inglés y al sueco, y están presentes en numerosas antologías nacionales e internacionales (Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2006).

3 Breve presentación de las obras

3.1 ¿Por qué hacen tanto ruido?

La obra *¿Por qué hacen tanto ruido?* trata sobre la vida de una escritora, Sarah, y en ella se evidencia las complejidades y dificultades de la convivencia con su esposo, madre e hija en una ciudad insegura, que sufre los efectos de una guerra interna. En medio de esta trama, la protagonista se desenvuelve entre las dificultades de querer y no poder escribir. Esta novela está narrada por la propia Sarah y, a través de sus inconstancias, vemos una amplia gama de posibilidades afectivas, problemas al querer y no poder expresar su interior en lo escrito, memoria, soledad, entre otros temas. En esta novela el narrador es autodiegético¹.

Los comentarios de los críticos respecto a esta obra son variados. En el prólogo de la primera edición (1992), Blanca Varela considera este libro como inclasificable dentro de un determinado género, pero que, conociendo a la autora, no debería sorprenderla, a pesar de no haber leído antes, en el Perú, un testimonio femenino semejante, de oscura intimidad consigo mismo. Para Varela, *¿Por qué hacen tanto ruido?*, donde la poesía hace tanto ruido, es la confesión inevitable de la más obstinada y legítima vocación.

Rocío Silva-Santisteban, poeta, crítica literaria, catedrática y periodista peruana, comenta que esta obra, es una suerte de diario de reflexiones, “constituye un aporte importante a la narrativa peruana: además de romper con todo borde, la narradora teje y desteje un hilo complejísimo en el que se develan las taras de una sociedad patriarcal, racista y clasista” (Silva-Santisteban, 2006: s/n).

Antonio Cornejo Polar, en la presentación de la edición de la Editorial San Marcos (1995), señala que se podría leer el relato de Carmen Ollé como “la narración de las aventuras y desventuras de quien decide contra ella misma y sus fantasmas [...] recobrar el uso de la palabra y reinstalarse en el espacio del sentido [...] para reconquistar su plena condición humana, no sólo en términos generales sino, específicamente, como mujer que escribe [...] de sus relaciones interpersonales más cercanas y del vínculo con un espacio social despedazado”.

Estos comentarios los tomaremos en cuenta cuando analicemos la obra y tratemos de responder a las interrogantes planteadas.

3.2 Puñales escondidos

En la obra *Puñales escondidos* la protagonista, Fina, trabaja en un banco, allí, se ve envuelta en una intriga que evidencia no sólo las relaciones de los usuarios con la burocracia, representada

¹ El narrador es autodiegético cuando es actor (protagonista) de lo que relata (Adam y Lorda, 1999: 160-161).

por los trabajadores bancarios, sino también la angustia que produce la ruina y la necesidad en una realidad dura y envilecida. En esta novela el narrador es heterodiegético².

En una entrevista realizada por José Guich para la revista *Caretas* en 1998, la misma Pilar Dughi declaró que en esta obra pretendió manejar dos niveles. “El primero refleja la vida en una ciudad de nuestra época, es decir, el final de un siglo y de un milenio. Recreo la dependencia absoluta de los ciudadanos frente a las finanzas, la sensación de desamparo respecto a la irrupción, en las vidas de los seres humanos, de la esfera bancaria. El segundo nivel responde a un discurso mucho más personal. Introduzco una intriga de raigambre policial, que tiene como protagonista a una alta funcionaria de la entidad”.

Entre los comentarios críticos sobre esta obra tenemos el de la editorial del Banco Central de Reserva del Perú la cual considera que en esta novela, la autora nos introduce “en el dilema moral de los pequeños mitos rutinarios. En ella se evidencian las verdades ocultas y los dobles discursos, en donde las únicas sorpresas son las que uno descubre, en la intimidad secreta de nuestra conciencia, donde no hay ángeles ni demonios, sino nuestra propia desnudez.”

En la sección *Identidades* del diario oficial “El Peruano” Mario Suárez comenta: “Sobresale otra vez la limpieza del estilo, en el cual, como en sus cuentos, descansa gran parte de la enorme solvencia de la autora, que impregna sabiamente las representaciones convencionales del entorno con elementos que lo socavan y permiten replantear perspectivas generalmente domesticadas por las apariencias”. Luego, continúa aclarando que a pesar de no ser un texto de corte fantástico, los sucesos narrados por la autora “aparecen teñidos por una pátina desestabilizadora, que escapa a los modelos impuestos por el nuevo realismo”. Además menciona que para Ricardo González, crítico literario peruano, “las motivaciones y procedimientos de la protagonista son narrados a la manera de las mejores novelas japonesas” (Suárez, 2006: s/n).

Estas apreciaciones, también, serán consideradas cuando analicemos los temas a investigar en esta obra. En lo sucesivo, cuando nos refiramos a la obra *¿Por qué hacen tanto ruido?* utilizaremos la abreviación Pqhtr. De igual modo, usaremos para la obra *Puñales escondidos* la abreviación PE.

² El narrador es heterodiegético cuando está ausente en la historia que cuenta, esto es, cuenta en tercera persona (Adam y Lorda, 1999: 160-161).

4 Marco teórico

4.1 Género

El género es un tema de estudio que, a pesar de ser antiguo, está siempre presente y en continuo debate. Está considerado como uno de los aspectos fundamentales de nuestra existencia tal como el nacimiento y la muerte. En cada sociedad existe algo que se llama orden de género, que se encuentra compuesto por todas las ideas sobre lo femenino y lo masculino que hay de la misma y todo lo que esto trae consigo: quién hace qué, quién decide qué, cómo nos concebimos a nosotros mismos, cada uno en sí y con relación a otros, tanto en forma colectiva como individual (Höglund, 2000: 12).

Género es una palabra que se ha tomado del campo de la gramática³ y se la ha llevado al campo de los pensamientos e ideas relacionadas al sexo, para conceptualarla desde una nueva perspectiva. Esta noción se introdujo para poder diferenciar nuestras ideas, es decir, lo cultural (lo que el ser humano inventa), de lo físico (lo natural). Sin embargo, precisamente este uso del término género ha sido muy criticado. No es fácil categorizar y poner límites entre lo que es natural y lo que es cultural, porque no son universales, no son cosas opuestas ya que el hombre por naturaleza crea cultura. (Höglund, 2000: 26-28)

Nuestras ideas acerca del sexo y del género no sólo influyen en cómo nos repartimos las tareas, recursos y responsabilidades en la vida social o en cómo vivimos nuestra identidad psicológica, sino también en nuestro cuerpo: quién es más fuerte, quién tiene ciertas enfermedades o quién vive más (Höglund, 2000: 30). Lo femenino y lo masculino se definen uno en el otro, así como otros términos que son opuestos: luz y oscuridad, arriba y abajo, derecha e izquierda, adentro y afuera. El uno no tiene significado sin el otro. Por esto, no tiene sentido estudiar a las mujeres sin tener en cuenta a los hombres, porque lo que ellos son, hacen y piensan afecta a lo que las mujeres son, hacen y piensan (Höglund, 2000: 36-37).

Ya en el siglo XX, los investigadores de este tema indicaban que había diferencias entre el significado de sexo y género, relacionando al sexo con lo biológico y al género con lo social; ahora en el presente siglo (XXI) se ha replanteado y profundizado más los estudios e investigaciones respecto al significado del género.

Para la filósofa Judith Butler (2006), el género es performativo, es decir, no es algo que se tiene, sino algo que uno hace; que la mujer y el hombre se crean a través de prácticas sociales constantes, dentro de las cuales se distinguen las prácticas discursivas (Butler, 2006: 53).

Ella considera al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, llevada a cabo inconscientemente, pero ello no significa que sea una actividad automática o mecánica (Butler, 2006: 13). El género se materializa como un proceso activo, constante, actual e interminable en el cuerpo y se ejerce como una práctica social y cultural.

Según Butler (2006), el afirmar que el género es una norma no es lo mismo que decir que hay conceptos normativos sobre la feminidad y la masculinidad, aunque evidentemente existan tales

³ El género en la gramática es arbitrario porque no hay ninguna característica esencial que denomine que algo debe ser masculino (el) o femenino (la). Por ejemplo, la palabra sol es masculina en español (el sol), pero femenina en alemán (die Sonne) (Höglund, 2000: 26-27).

conceptos. El género no es exactamente lo que uno es, ni tampoco algo que se tiene, sino que es un mecanismo por el cual la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino sucede junto con la configuración del cuerpo. Pero este mecanismo, a través del cual los conceptos de lo masculino y lo femenino se producen y se naturalizan, también puede deconstruir y desnaturalizar tales conceptos (Butler, 2006: 69-70).

Butler (2006) dice que su teoría ha sido influenciada por la nueva política de género que se ha desarrollado en los últimos años, una combinación de movimientos sociales que engloban al transgénero, la transexualidad, la intersexualidad y a sus complejas relaciones con las teorías feministas y queer (Butler, 2006: 17). No importa si se habla de la problematización del género (*gender trouble*) o de los movimientos antes mencionados, el hecho es que ya se ha demostrado que el género tiene una capacidad de ser permeable al cambio y no quedarse en la naturalización de lo binario (Butler, 2006: 70).

La asociación del género con lo masculino/femenino, hombre/mujer, macho/hembra realiza exactamente la naturalización que el concepto de género tiene por objeto impedir. Por esto, un discurso restrictivo de género, que insista en que la única forma de entender el campo del género es a través del binario hombre y mujer, realiza una operación reguladora de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar en su alteración (Butler, 2006: 70-71).

Irigaray (1994) sostiene que la igualdad entre los hombres y las mujeres sólo puede llevarse a cabo si se pensara el género como una diferencia de sexos y se escribiera los derechos y deberes sociales para cada uno de ellos en su calidad de diferente (Irigaray, 1994: 16). Quizás, este pensamiento logre hacerse realidad en un futuro porque hoy en día esa igualdad es casi una utopía difícil de alcanzar, debido a que la mayoría de las sociedades del mundo viven en un sistema patriarcal.

En este trabajo se tomará en cuenta la posición de Butler, quien considera el género como una forma de hacer, una actividad constante, performativa, ejercida como una construcción social, la cual históricamente ha distinguido al género por medio de la división binaria masculino/femenino basada en la diferencia biológica y en las conductas asignadas a la misma por una sociedad determinada.

En el caso de Perú, la sociedad “sigue siendo predominantemente una sociedad donde la mujer es marginada explícita o implícitamente, donde hay una correlación entre etnia y género que reproduce las desigualdades” (Velásquez, 2001: 211), y en donde “la literatura, como todos los otros discursos, juega un papel crucial en el mantenimiento o la destrucción de estos rezagos tradicionales” (Velásquez, 2001: 212).

No obstante, a partir de los ochenta, la sociedad peruana ha empezado a estar sujeta a intensos y acelerados cambios socioculturales que han repercutido en las relaciones de género y en los referentes de identidad de lo femenino. “La representación tradicional se fundamentaba en el modelo mariano (exaltación de la maternidad, superioridad moral de la mujer y entrega absoluta al marido y a los hijos). Hoy ese modelo convive conflictivamente con nuevas representaciones que inciden en la autonomía de la mujer, y en su derecho a controlar su cuerpo y su sexualidad. Estos profundos desplazamientos semánticos en el imaginario social se ven anticipados, reforzados o socavados desde la literatura” (Velásquez, 2001: 235).

¿Cómo se reflejan las relaciones de género en la literatura peruana? Mirko Lauer⁴(1995) señala que “una forma sencilla de acercarse al tema es diciendo que en ella hay muchos hombres y pocas mujeres. Sin embargo esto, que se cumple en el caso de las autoras, ya no lo es tanto cuando se habla de los personajes y, si reconocemos que existen tales cosas como temas masculinos y femeninos, de asuntos de las obras”. También agrega que “sin ser abundantes o interesantes, los personajes femeninos están más presentes en las letras peruanas que las autoras”. Quizás esto tiene que ver más con “la demografía de los sexos biológicos y la manera en que se ordena en torno de ellos el mundo social” (Lauer, 1995: 117-118).

Desde un punto de vista convencional, en la literatura peruana “las mujeres no han establecido en la historia ni un espacio de igualdad ni un espacio de autonomía”, aún más en “el plano de los contenidos de la literatura la lucha de los peruanos por la igualdad ha sido social y ha obviado el género, y que en el plano de los intereses concretos la lucha por la autonomía literaria ha sido un gremialismo de los autores que ha obviado lo social, y dentro de ello el género”. A pesar de esto, la presencia de la literatura femenina peruana “ha generado momentos en que las relaciones sociales se han evidenciado gracias a la aparición de lo diferente en el horizonte literario” (Lauer, 1995: 120).

El papel de la mujer en las sociedades demanda cada vez más atención entre los grupos políticos y en el ámbito académico. Si se tomara en cuenta la perspectiva del género se desarrollaría y enriquecería más las temáticas de todas las disciplinas de las ciencias humanas. En el campo de la Literatura se puede estudiar si las escritoras o escritores escriben en forma distinta o eligen temas diferentes para escribir. Los críticos literarios estudian como las relaciones entre mujeres y hombres se presentan (describen, producen) en las novelas.

En la sociedad peruana, como en muchas otras, la lectura, así como el hecho de escribir, es una actividad aprendida que está inevitablemente codificada según el género. Es decir, que “la mujer al aprender a leer o escribir, lo hace según lo determinado por una experiencia masculina que se presenta, siempre disimulada, como humana en general” (Silva-Santisteban, 1998: 136).

Los personajes de las novelas a analizar son mujeres que se desenvuelven en una sociedad en la cual el género, la diferencia étnica y de clase están presentes. Estos elementos, aunque con bases ontológicas diferentes y separados en sus discursos, se encuentran “entremezclados unos con otros y articulados entre sí en relaciones sociales concretas” (Yuval-Davis, 2004: 22). Yuval-Davis (2004) concibe el género como “un modo de discurso que se relaciona a grupos de sujetos cuyos roles sociales son definidos por su diferencia sexual/biológica en contraposición a sus posiciones económicas o su membresía en colectividades étnicas y raciales” (Yuval-Davis, 2004: 24).

Muchos de los personajes femeninos son “inquilinos de una visión masculina del mundo” (Lauer, 1995: 118), quizás vale lo mismo para los temas. Sin embargo, en los textos de estas dos novelas se refleja un cambio en las relaciones de género, se muestra a la mujer en su dimensión cotidiana, en la cual el espacio laboral tiene destacada importancia como veremos en el apartado 5.

⁴ Mirko Lauer, poeta y periodista. Actualmente es co-director de la revista de artes y letras *Hueso Húmero*, y miembro del Comité Directivo del diario *La República* en Lima Perú (http://www.librosperuanos.com/autores/mirko_lauer.html Fecha de consulta: 07-10-2009).

4.2 Literatura femenina

Dado que las dos novelas a analizar han sido escritas por mujeres y que la obra de ambas autoras ha sido vinculada con comentarios pertenecientes a una línea feminista o que tienen una manera especial de escribir, es conveniente dar una mirada a los principales aspectos teóricos de la teoría literaria feminista.

En los años 70, en pleno apogeo del movimiento feminista, aparece la llamada “crítica literaria feminista”, la cual reflexiona sobre la existencia o no de una forma de escribir femenina y la posibilidad de enfocar el texto literario como un espacio desde el cual se configuran nuevas relaciones de género (Sala, 1995: 129). Uno de los principios básicos de la crítica feminista es que un análisis no puede ser nunca neutral y, su objetivo principal ha sido siempre político: tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas (Moi, 1995: 10). Las principales corrientes de la teoría literaria feminista son la angloamericana y la francesa.

Entre las obras que constituyen la base de la crítica feminista angloamericana está *Sexual Politics* (1969) de Kate Millet. La aportación principal de Millet como crítica literaria es la implacable defensa del derecho del lector a adoptar su propia perspectiva, rechazando de este modo la jerarquía admitida de texto y lector (jerarquía que somete el lector al texto). Aquí, Millet contempla la naturaleza de las relaciones de poder entre los sexos, el desarrollo de la lucha feminista y sus oponentes, y cómo la política de poder sexual está representada en obras de autores masculinos. Esta obra causó gran impacto y se convirtió en “madre” y precursora de todos los trabajos posteriores de la crítica feminista de la tradición angloamericana (Moi, 1995: 38).

Toril Moi (1995) señala que Millet, como crítica literaria, no presta ninguna atención a las estructuras formales del texto, sino al análisis del contenido; además, elude todo texto feminista o simplemente escrito por una mujer (excepto *Villete*⁵) y, al hacer esto, no afronta el problema de cómo leer el texto de una mujer (Moi, 1995: 44).

En la teoría literaria feminista angloamericana está el modelo de crítica literaria llamado “Imágenes de la mujer”. Este modelo se basa en la búsqueda de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos o en las categorías críticas que se emplean a la hora de comentar obras escritas por mujeres. Asimismo, considera la lectura como un acto de comunicación entre la vida (experiencia) del autor y la vida del lector. Cuando el lector se convierte en crítico, es su deber ofrecer la suficiente información de su vida como para que los lectores puedan saber cuál es la posición desde la que habla; no obstante, pueden surgir problemas si se muestra mucho optimismo con respecto a la verdadera posibilidad que se tiene para dejar bien clara esa posición. Una de las principales dificultades se presenta cuando, al tratar de enumerar las experiencias personales necesarias para situar al lector en su punto de vista, se descubre que es difícil poner fin a la cantidad de detalles que podrían incluirse en dicha contextualización. A pesar de que este modelo es una de las ramas más fértiles de la crítica literaria feminista, al menos en lo que se refiere al número de obras que ha generado, ha empezado a perder fuerza debido a su enfoque simplista e indiscriminado (Moi, 1995: 54-61).

⁵ *Villete* (1853), novela escrita por la escritora inglesa Charlotte Brontë (1816-1855) (<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1504> Fecha de consulta 30-04-2010).

A finales de los setenta aparecieron algunos estudios, acerca de la literatura femenina, que definían una tradición específicamente femenina en la literatura. Estos se basaban en que es la sociedad y no la biología la que conforma la percepción literaria del mundo propia de las mujeres (Moi, 1995: 63). Entre las principales autoras representativas de la crítica feminista angloamericana están Annette Kolodny, Elaine Showalter y Myra Jehlen.

Kolodny (citada en Moi, 1995) se centra en el estudio de la literatura de la mujer como categoría separada, y se basa en la “presunción de que existe algo único en la literatura de la mujer”. Ella indica que entre los modelos estilísticos típicos de la novela femenina están la “percepción reflexiva” y la “inversión”. La percepción reflexiva ocurre cuando un personaje se descubre a sí mismo o encuentra partes de sí mismo en actividades que no había planeado, o en situaciones que no llega a comprender del todo. La inversión ocurre cuando las imágenes literarias tradicionales y estereotipadas de la mujer aparecen en novelas de mujeres como elemento cómico, para revelar su escondida autenticidad o como connotación de sus opuestos. También afirma que la crítica feminista debe separar las ideologías políticas de los juicios estéticos, porque el compromiso político puede convertirnos en críticas deshonestas (Moi, 1995: 80-82).

Showalter (citada en Moi, 1995) plantea dos tipos de crítica: uno es “crítica o lectura feminista” que es un modo de interpretación, el cual trata sobre la mujer como lectora, y el otro es “ginocrítica”, que trata de la mujer como escritora. La “crítica o lectura feminista” se ocupa de obras escritas por hombres y es una investigación fundada históricamente que examina las presunciones ideológicas de los fenómenos literarios. La “ginocrítica” tiene por objeto de estudio la historia, los temas, los géneros y las estructuras de la literatura escrita por mujeres, así como la psicodinámica de la creatividad de la mujer (Moi, 1995: 85).

Ante la interrogante del significado de la interpretación, o de lo que significa leer o de lo que es un texto, Showalter presenta cuatro tendencias: crítica biológica, lingüística, psicoanalítica y cultural (Moi, 1995: 85-86). Considera que un texto debe reflejar la experiencia del escritor y que, cuanto más auténticamente sienta el lector esta experiencia, más válido es el texto, implicando así a la literatura feminista como eficaz, capaz de ofrecer una expresión intensa de la experiencia personal en un marco social. Por eso, el texto literario debe de dar al lector cierta seguridad, una perspectiva firme para poder juzgar al mundo desde ella (Moi, 1995: 18-23).

Moi (1995) opina que la diferencia entre la crítica feminista y la crítica no feminista es la perspectiva política formal, es decir, que mientras la feminista declara abiertamente su política, la no feminista o bien no es consciente de sus convicciones políticas o trata de proclamarse universal por ser apolítica (Moi, 1995: 93-94).

Respecto a la teoría literaria feminista francesa, evidentemente, Simone de Beauvoir es una de las mayores teóricas. Cuando publicó su obra *El segundo sexo* (1949), manifestó estar convencida de que el advenimiento del socialismo bastaría para poner fin a la opresión de la mujer y que, por consiguiente, era socialista y no feminista. Más tarde, en 1942 cambió de idea y se declaró feminista, aludiendo al socialismo como contexto necesario para el feminismo. De Beauvoir es considerada la madre de las feministas francesas y fue decisivo el valor simbólico de su apoyo público al movimiento de la mujer (Moi, 1995: 101-108).

La teoría francesa ha contribuido al debate feminista sobre la naturaleza de la opresión de la mujer, a la elaboración de la diferencia sexual y la especificidad de las relaciones de la mujer con el lenguaje y la literatura. Entre las más representativas de la teoría feminista francesa están

Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, cuyas obras tratan más de cerca el problema de la relación entre la mujer y la literatura o el lenguaje (Moi, 1995: 106-107).

Para Cixous (citada en Moi, 1995) los textos femeninos son textos que tratan o están relacionados en el sentido de la diferencia⁶, luchan contra la lógica falocéntrica⁷ dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria⁸ y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta. Esta autora propone que para que una escritura se tome como femenina no se debe centrar la atención en el sexo del autor sino solamente en el estilo (Moi, 1995: 118).

La obra de Luce Irigaray *Spéculum de l'autre femme* (Espéculo de la otra mujer) 1974, induce a pensar que ésta es una crítica feminista al discurso machista (que enfoca la exclusión de la mujer en el lenguaje mismo y a partir de allí en los diversos aspectos de la vida), y es un modelo de inspiración para mujeres que quieren encontrar nuevas lecturas que conectan textos filosóficos y políticos. Para Irigaray la mujer constituye la base silenciosa sobre la que el pensador machista erige su discurso (Moi, 1995: 138-140).

Ella hace uso de la palabra *spéculum* (espéculo, instrumento destinado a dilatar cavidades del cuerpo humano con objeto de examinar su interior) (Moi, 1995: 139) como metáfora para explicar tanto el poder del lenguaje falocéntrico con la apropiación del cuerpo femenino por parte del patriarcado, como la relación de la mujer con el espéculo, ya que al entrar este en el cuerpo de la mujer otros pueden verlo pero ella misma no.

Por su parte, Julia Kristeva (citada en Moi, 1995) expone que existe un modo de escribir específico que es revolucionario en sí mismo, análogo a una transformación política y sexual y que, con su misma existencia, revela la posibilidad de transformar el orden simbólico de la sociedad ortodoxa. Para ella no es el sexo biológico de una persona lo que determina su potencial revolucionario, sino la posición de sujeto que asuma (Moi, 1995: 25-26). Kristeva se niega a definir a la mujer, sin embargo, opina que la mujer es aquello que no se puede representar, de lo que no se habla, que está fuera de los nombres y de las ideologías. Lo que intenta es localizar la negatividad y el rechazo propios de lo marginal de la mujer, con el fin de derrocar el orden machista que define a la mujer como ser fundamentalmente marginal. También indica, respecto a la escritura femenina, que no hay nada en las publicaciones de mujeres que permita afirmar que exista un modo de escribir femenino; lo que sí es posible es descubrir algunas peculiaridades estilísticas y temáticas en obras escritas por mujeres, pero no que estas características deban atribuirse a una especificidad auténticamente femenina, a una marginalidad social, o sencillamente a una determinada estructura que el mercado actual favorece y selecciona de entre la totalidad del potencial femenino (Moi, 1995: 171).

Acerca del estudio de las diferencias del lenguaje en ambos sexos, Moi (1995) plantea que “lo que reflejan los estudios del lenguaje es la balanza pasada y presente del poder social entre los sexos” (Moi, 1995: 166), y hace una asociación entre el lenguaje y la feminidad en las cuales la

⁶ El sentido principal del término *différance* según Jacques Derrida es cuando el significado (sentido o representación mental) se produce mediante un tipo de combinación abierta entre la presencia de un significante (aspecto material del signo, p. ej. sonidos o letras) y la ausencia de los demás (Moi, 1995: 116).

⁷ Falocentrismo es un término que hace referencia a un sistema que considera el falo como símbolo o fuente de poder (Moi, 1995: 115).

⁸ Para Cixous las oposiciones binarias (p. ej. hombre/mujer) están relacionadas con el sistema de valores machistas: cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que el lado “femenino” siempre se considera el negativo y el más débil (Moi, 1995: 114).

feminidad y la semiótica⁹ tienen algo en común: su marginación. “Así como lo femenino está marginado en la sociedad machista, la semiótica está marginada en el lenguaje” (Moi, 1995: 173).

Podemos ver que hay muchos estudios realizados sobre la crítica feminista, todos ellos, desde diferentes enfoques y basados en diferentes teorías; ante esto, nos inclinamos a compartir lo expresado por Velásquez (2001) referente a que “no toda literatura escrita por mujeres es literatura feminista ni toda literatura feminista es literatura escrita por mujeres” (Velásquez, 2001: 222). El tema de la literatura femenina es algo que está en constante desarrollo, pero a pesar de esto, todavía se sigue moviendo entre el ser tratada “exactamente igual a la de los hombres” y el “buscar los rasgos diferenciales y comunes a todas las escritoras mujeres” (Lauer, 1995: 126); lo que sí podríamos decir es que concerniente a la materia literaria las mujeres están avanzando, están presentes, cada vez más, como autoras y protagonistas enriqueciendo así el campo común de la literatura, que hasta hace poco (según lo visto anteriormente) estaba dominada por los cánones y las normas masculinas.

4.2.1 Lo femenino en la escritura femenina

Sobre si la mayoría de las mujeres escriben de manera diferente a la mayoría de los hombres, o de que si realmente existe algo esencialmente femenino, que hace la diferencia, en las obras escritas por mujeres, se ha escrito y se sigue escribiendo mucho, es un tema en el cual aún no hay una verdad objetiva. La literatura escrita por mujeres ha sido calificada con adjetivos como cursi, doméstica y sentimental, adjetivos, no atribuidos a textos escritos por hombres (Mañas, 2005: 116). A este respecto, Mañas (2005) manifiesta que “hay mala literatura proveniente de las manos de los hombres y de las mujeres así como hay magnífica literatura de ambos sexos”, pero que la literatura femenina no recibe el mismo tratamiento por parte de la crítica, ni de determinadas editoriales, ni de las instituciones (Mañas, 2005: 116).

Las escritoras del siglo XX han luchado incansablemente como escritoras, quizás es por eso que una gran mayoría de ellas “busquen incansablemente (con más afán que los escritores) las coordenadas de su identidad, una identidad en la mayoría de los casos por inventar o por construir.” (Mañas, 2005: 120). En esa indagación, uno de los temas más logrado por las escritoras es la exploración de la intimidad, quizás, condición necesaria en la búsqueda de identidad. Otros puntos que las escritoras profundizan en los personajes femeninos de sus obras son el anhelo de alcanzar la libertad, sus conflictos respecto al mundo, sus dificultades y sus logros (Mañas, 2005: 121-122).

Acerca de que si hay algo que influye en una escritora cuando escribe o elige un personaje, Ollé (2000) indica que su literatura está altamente cargada de su condición genérica, que cuando escribe no se somete a ninguna metodología en particular (Ollé, 2000: s/n). Para ella “no existe una literatura propiamente femenina, sino una literatura universal con una variante: la femenina, que no es otra cosa que ver las cosas de diferente modo”; asimismo, que ella escribe para todos, hombres y mujeres, desde una perspectiva femenina. Considera además, que “el cuerpo está muy ligado a la escritura de mujeres”, tema casi no registrado en la literatura de hombres y, que

⁹ Semiótica: “La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir*” (Eco, 1985: 31).

son las emociones las que diferencian a los hombres y las mujeres (Bossio, 2001: s/n). En este sentido, las experiencias basadas en una imagen del cuerpo que identifica a la mujer como tal, en correspondencia con los paradigmas y valores de cierta cultura, determinan la fuente de la cual una mujer opta para leer o no, o para escribir o no como mujer (Silva-Santisteban, 1998: 136).

Dughi (1998b) opina que se escribe desde las zonas más íntimas de nuestros sentimientos. “No por el extraño lector virtual frente al cual es imposible anticiparnos, sino porque se repite, indefinidamente, ese primer momento en el que se descubre el gozo insuperable de las primeras páginas escritas” (Dughi, 1998b: 41). Para Dughi la poesía o la narrativa femenina “reflejan una socialización diferente, que se generan de acuerdo con modelos educativos específicos”, uno de los resultados de tal segmentación es “la explosión de narradoras chilenas y mexicanas” (Guich, 1998: s/n).

Respecto a la visión femenina en la literatura, Robles (1996) comenta que “lo interesante de esta visión es la perspectiva, la sensibilidad y el orden de prioridades de una mujer para dar cuenta de lo que sucede” (Robles, 1998:122). Como vemos, se escribe mucho sobre como se refleja lo femenino en la escritura femenina, pero quizás esto se deba, como dice Rowe (1996), al hecho de que hasta ahora no se habría considerado mucho la literatura hecha por mujeres y de ahí que llame la atención que muchas mujeres escriban ahora y escriban sobre sí mismas.

Suponiendo que las novelas escritas por mujeres describen un mundo femenino desde una perspectiva de mujer, a diferencia de las novelas escritas por hombres, entonces, se tendría que investigar si esas narrativas responden efectivamente a imágenes reales de mujer, pero eso sería tema de otro estudio.

4.2.2 Narrativa femenina en el Perú

A lo largo de la historia, ganar el espacio de la escritura no ha sido fácil para las mujeres latinoamericanas y peruanas en particular. En el Perú, la década de los ochenta fue especialmente marcada por el surgimiento de la violencia política. El grupo guerrillero Sendero Luminoso dejó huellas de sangre en casi todo el territorio nacional. En este periodo se empezaron a crear centros de estudios sobre problemas de género –Flora Tristán, Manuela Ramos– y también a escribir libros sobre la situación de sumisión y marginación de la mujer peruana. En el campo literario, las poetisas iniciaron una línea en la cual la sexualidad femenina empezó a jugar un rol importante, entre ellas Carmen Ollé con *Noches de adrenalina* (1981) causó sensación. En la narrativa, la “conciencia femenina” típica de esa época se reflejó en autoras como Mariella Sala en *El exilio* (1984). Pilar Dughi publicó su primer libro *La premeditación y el azar* (1989), donde reflexiona sobre el valor de la existencia (Bartet, 2006: s/n).

En los noventa, la novela peruana explora nuevos espacios y muestra una diversidad que transmite la imagen de un Perú plural que rompe la dicotomía tradicional entre lo urbano y lo andino. Los narradores escriben desde su barrio, su ciudad, mostrando así un país fragmentado. En este periodo las escritoras peruanas también expresan esta diversidad acogiendo la voz de su género sin eliminar las voces masculinas en su literatura; un ejemplo es Laura Riesco con *Ximena de dos caminos* (1994) (Bartet, 2006: s/n).

Un elemento al cual recurre la narrativa femenina peruana es la relevancia de la literatura, reflejada en las protagonistas, las cuales leen y escriben, y donde las referencias a otros autores constituyen una complicidad constante con el lector. Este recurso sirve de ayuda en la construcción identitaria que se refleja en la búsqueda de un espacio propio, libre, dentro de una sociedad conformista. En *Ave de Noche* (1996), de Pilar Dughi o en *Las dos caras del deseo* de Carmen Ollé (1999), las protagonistas se sienten atrapadas en un ambiente irrespirable, el sentimiento de vacío existencial, de angustia y de desesperación que inunda a los personajes es seguido por el anhelo de huir o de alejarse de una situación política y social, que se hace insostenible e impide cualquier tipo de optimismo (Bartet, 2006: s/n). Situación parecida es la que se observa en las novelas de las mismas autoras a analizar.

En esta década (90), las autoras ya no presentan la clásica imagen de la mujer de las décadas anteriores; ya no son sumisas, rebeldes o puritanas. Al contrario, son personajes complejos que afrontan la soledad, el divorcio, el mundo del trabajo, los problemas existenciales: problemas que afectan a todos, tanto hombres como a mujeres. Los personajes masculinos son presentados con rasgos negativos, son violentos, irresponsables, débiles, moralmente opacos, pequeños tiranos en la vida doméstica y rivales en la vida profesional. Aunque esto no es nada nuevo, la diferencia radica en que de la simple victimización de la mujer dada en el pasado, ahora el conflicto se resuelve de otra manera (Bartet, 2006: s/n).

En la narrativa peruana femenina actual no se puede hablar de corrientes. Son inclasificables y no se rigen por alguna doctrina o ideología. Su principal objetivo, al igual que el de sus colegas masculinos, es escribir y describirse en el contexto de una sociedad compleja y agitada. Sería erróneo imaginar que por el hecho de ser mujeres escriban igual; escriben diferente, pero por ser mujeres tal vez se enfrenten a problemas parecidos. No hay rasgos estilísticos comunes entre Pilar Dughi y Carmen Ollé, como no los hay entre otras escritoras (Bartet, 2006: s/n).

4.3 Intertextualidad

El término y concepto intertextualidad fue propuesto por Julia Kristeva en 1967, en un artículo de la revista *Critique* (Martínez 2001: 9), cuando escribió: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble” (Marchese y Forradellas, 1994: 217), pero el origen de este concepto viene del crítico y teórico ruso Mijail Bajtín que plantea la novela “como una ‘heteroglosia’, cruce de varios lenguajes” (Marchese y Forradellas, 1994: 217).

De acuerdo a esta definición, absorción y transformación serían momentos de la producción textual, donde la absorción vendría a ser un mecanismo que funciona de forma consciente e inconsciente, voluntaria e involuntaria, el medio por el que los seres humanos se desarrollan en el seno de una cultura; es el aprendizaje. Y la transformación sería lo que permite a los sujetos desarrollarse históricamente; el componente *dinámico* que posibilita que los patrones aprendidos se adapten a las nuevas situaciones o contextos, el componente que permite el desarrollo específico de los sujetos (Aguirre, 2001: s/n).

Considerando que la bibliografía –sobre este concepto– es inmensa Martínez (2001) distingue las diferentes teorizaciones de la intertextualidad en dos visiones no excluyentes: la intertextualidad externa (relación de un texto con otro texto) y la intertextualidad interna

(relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo). Asimismo, diferencia la intertextualidad propiamente dicha (relación entre autores diferentes) de la intratextualidad (relación entre textos del mismo autor) (Martínez, 2001: 60).

Entre las diferentes nociones sobre la intertextualidad, Martínez (2001) cita la utilizada por los autores Beaugrande y Dressler: “La intertextualidad se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores” (Martínez, 2001: 38). Para estos autores, la intertextualidad conforma una de las siete normas constitutivas de la comunicación textual (lingüística: *cohesión y coherencia*; psicolingüística: *intencionalidad y aceptabilidad*; sociolingüística: *situacionalidad e intertextualidad*; computacional: *informatividad*) (Martínez, 2001: 22). Otra noción de intertextualidad que Martínez menciona es la propuesta por Riffaterre, en la cual el análisis intertextual se orienta hacia la recepción, “revalorizando el saber literario en la lectura e interpretación de los textos; la práctica de la intertextualidad se debería a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho” (Martínez, 2001: 61).

Martínez (2001) llama ‘intertexto’ a los textos ‘otros’ que en forma de citas y alusiones forman parte de un texto determinado (Martínez, 2001: 11). Al respecto, para separar el concepto de intertexto del antiguo concepto de fuente o influencia, Barthes propone que “Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y de las culturas que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores” (Marchese y Forradellas, 1994: 217).

Siguiendo la línea, en la que la escritura de cualquier forma literaria se construye muchas veces desde los márgenes de la intertextualidad, en la que siempre un texto cita a otro o refiere al habla popular, se podría pensar que ya no existe originalidad en lo que se escribe. Del mismo modo, la intertextualidad también estaría presente cuando transmitimos nuestras experiencias y conocimientos a otros, y éstos a su vez a otros, porque de esta manera es como tejemos nuestras experiencias con las experiencias que recibimos a través del lenguaje, que es la herramienta primordial del ser humano.

En las dos novelas que analizamos encontramos varios episodios que hacen referencias a las obras de otros autores o se insertan párrafos que cuentan historias de diferentes autores.

Martínez (2001) menciona que el título es considerado como uno de los elementos de la obra literaria y al ser la puerta de entrada a la misma origina un horizonte de expectativas. En algunos casos, los títulos son expresión de una época determinada (Martínez, 2001: 136-137). Esto lo apreciamos en *¿Por qué hacen tanto ruido?*, donde el título es un reflejo, por un lado, del momento conflictivo político que atravesaba el país en ese entonces y, por el otro lado, del conflicto personal vivido por la protagonista.

5 Análisis

5.1 La representación de la mujer en dos novelas

En las dos novelas que analizamos existe una serie de situaciones parecidas que permiten contrastar las imágenes femeninas que ambas autoras proponen. A pesar de que ambos personajes están opinando constantemente sobre su entorno mostrándonos así sus sentimientos, pensamientos y disconformidad respecto a su situación en el mundo, reflejada en sus actos, ninguna de las dos lucha abiertamente con el sistema social en el que se encuentra.

Estas novelas no expresan lo tradicional sino algo nuevo, en el sentido de que cuestionan las relaciones de género y evocan un mundo que se podría decir femenino. Los temas en los cuales está representada la mujer son, por ejemplo: el peso del trabajo, las relaciones de pareja, las relaciones familiares, los deseos reprimidos y apagados, el envejecimiento y el paso del tiempo, el engaño amoroso, las tareas del hogar, entre otros; todo esto sin dejar de lado la importancia de ser mujer. La vida conmovedora de ambas protagonistas discurre enfocada en su cotidiano recorrido por las calles, el trabajo, el hogar, las noches solitarias, entre otras cosas. Se tratará de ver las imágenes de mujer desde el punto de vista de dos autoras quienes muchos consideran feministas.

5.1.1 Sarah

Sarah, personaje de *¿Por qué hacen tanto ruido?*, es una mujer que lucha en muchos planos. Mientras su esposo se dedica a hacer poesía, ella trabaja como profesora en la Universidad para poder pagar el sustento de la familia; además de esto, tiene que encargarse de los quehaceres domésticos y cuidar a la hija de ambos, sin dejar de lado su anhelo de escribir, actividad que no puede realizar a cabalidad por sentirse imposibilitada de plasmar la palabra en un texto. Su relación matrimonial, se puede describir, como una mezcla de hastío, infidelidad, resignación y rebeldía, donde la lectura y el hecho de ser poeta están presentes. Está resignada a la dependencia emocional que siente hacia su esposo.

Sarah vive en una sociedad patriarcal. Según Irigaray (1994), respecto a la fundación del patriarcado, la hija debía separarse de la madre y, por consiguiente, de su familia; la mujer pasa a formar parte de la genealogía del marido, tiene que vivir en la casa de éste, llevar su nombre (apellido) e igualmente los hijos (Irigaray 1994: 102). Sin embargo, en el caso de Sarah, esto no se cumple del todo, ya que, por problemas económicos, ella sigue viviendo en casa de sus padres y no en la de su marido, además, ella es quien trae el sustento a la familia mensualmente. Es evidente que esta situación le ocasiona a Sarah problemas familiares, debido a que en la sociedad patriarcal se concibe al hombre como el que tiene la responsabilidad de mantener el hogar, el que tiene que trabajar, y no la mujer. El hombre tiene que tener un trabajo, en el que salga de casa y regrese agotado por el esfuerzo físico que este ha demandado, “El trabajo según ellos, consistía en quedar exhausto al regreso de la calle o de la oficina, o fatigado después de limpiar la casa” (Pqhtr: 31). La familia de Sarah no valora el trabajo de Ignacio como poeta: “Mi madre dice que ningún libro de poemas nos dará de comer.” (Pqhtr: 30), situación que se agrava aún más por el hecho de que éste pasa todo el día en casa dedicado a la escritura y no se

ve el resultado de su trabajo: “Todos estos años se había levantado de la cama sólo para volver a sentarse a escribir. Pero sus borradores permanecían inéditos en el ropero.” (Pqhtr: 26). Esto ocasiona que se le considere como vago: “Cada vez que estallaba una pelea por una insignificancia doméstica, Ignacio terminaba en la picota: debería irse de casa –gritaban todos–: no aporta ni produce ningún beneficio” (Pqhtr: 31). Esta situación a la vez es motivo de conflicto entre Sarah e Ignacio: “Me reprocha que esté mejor situada que él. Absurdo” (Pqhtr: 49).

5.1.2 Fina Artadi

Josefina Artadi, llamada Fina, figura principal de *Puñales escondidos*, trabaja como administradora de una agencia bancaria. Es descendiente de una familia de italianos, su padre “había trabajado como contador durante toda su vida” en una empresa inglesa y su madre “era una mujer enérgica y dinámica” (PE: 86), dedicada a los quehaceres hogareños. La vida de Fina transcurre en un marco social donde el padre es el que trabaja y sustenta económicamente a la familia, mientras que la madre se dedica a las labores de la casa y al cuidado de los hijos. Llevó así una vida sencilla hasta que comenzó a trabajar en el banco, hecho que fue favorecido debido a sus antecedentes italianos: “Hija de italianos. Le consiguió un apoyo decisivo para ingresar a trabajar al banco a través de un paisano florentino” (PE: 86). Fina anhela ser reconocida en su ámbito laboral por sus propios méritos, pero se ve imposibilitada a pesar de sus esfuerzos y dedicación, debido al sistema de la sociedad patriarcal que la excluye conforme van pasando los años y que la va volviendo en un ser obsoleto: “En realidad, no la habían elegido. Sólo un cupo de trabajadores de cada agencia había sido seleccionado. Sospechaba que la habían dejado de lado intencionalmente. Ella ya no estaba en carrera.” (PE: 134). Además de estar cerca a la edad de jubilación, “En el banco, cada vez era más evidente que debía retirarse. Le molestaba profundamente que la marginaran de los cursos y promociones que otorgaban al personal considerado más rentable para el futuro.” (PE: 149).

Por otro lado, tiene una relación sentimental de varios años con un hombre casado, la cual está pasando por un proceso de enfriamiento (ver apartado 5.6.1).

5.2 Función de la literatura en la vida de las protagonistas

La literatura en la vida de estos dos personajes tiene una función muy relevante, una relación muy especial.

En *¿Por qué hacen tanto ruido?*, la literatura es parte de la vida de Sarah y de su esposo: ambos son poetas, y hay muchos fragmentos que aluden a la práctica de la misma. Para Sarah, la literatura es algo esencial en la vida, “Estoy viviendo a través de lo que leo”. (Pqhtr: 37), y forma parte de su quehacer diario: “Enriquecida por un flujo de sensaciones que me regalan las lecturas de nuevos autores me deslizo a la rutina de miércoles a sábado y del domingo al martes” (Pqhtr: 59). Le sirve como refugio ante la inseguridad en una ciudad caótica: “Me

gustaba esa sensación de estar protegida en mi casa contra todo en este invierno y me dispuse a continuar con mi lectura de Malamud¹⁰ alumbrándome con una vela.” (Pqhr: 52).

Además, recurre a ella como consuelo ante las infidelidades de su esposo: “Se iba con la muchacha que acababa de conocer. Yo me quedé en la cama leyendo *Las flores del mal*.”¹¹ (Pqhr: 18), y cuando añora a su madre que ha emigrado a otro país: “Encuentro, en cambio, un placer enorme en releer mis viejos libros sobre los simbolistas. Me doy cuenta que cada vez que vuelvo a ellos regreso a mi infancia y noto la ausencia de mi madre” (Pqhr: 71).

También acude a la literatura cuando se siente imposibilitada de escribir, “Las ganas de escribir huyen cuando cojo el lapicero todo está en mi mente, ahí empieza y acaba todo sin poder transcribirlo. Deja de ser, pero terminé de leer: Bing: obsesión por el blanco.” (Pqhr: 35), y cuando siente frustración después de haber hablado con un escritor:

Lo que hice fue correr a una librería y comprar todas las novelas sobre judíos que encontré. He leído a Singer, a Bellow, a Malamud, para que mi alma y no sólo mi cuerpo estén limpios. Me he preguntado por qué no recurrí a mi tradición: una literatura de prostitutas. Si sintiera amor por ella cualquier escritor me llamaría postiza (Pqhr: 47).

La literatura fue un medio que su esposo utilizó para enamorarla, “Me leía a Octavio Paz: “Piedra del sol”. Me leía expresamente un pasaje sobre los amantes. Cómo quisiera aún ser esa mujer”¹² (Pqhr: 34), y también cuando su esposo infiel enamoraba a otra: “El le leía poemas de Cernuda por teléfono [...] Luego rompí el poema de Cernuda y el problema dejó de interesarme al ver aquel hermoso poema convertido en pedacitos de papel regados por el suelo” (Pqhr: 61).

A través de la literatura Sarah intenta evadir sus responsabilidades, “Estaba leyendo una novela diaria, de ese modo escapaba de tomar decisiones” (Pqhr: 52), trata de alejarse de su mundo, “Sentía que yo también me iba a guardar en otro lugar hasta que algo me pasara, porque hacía cinco o seis meses que sobrevivía leyendo novelas y biografías, eso era todo.” (Pqhr: 55), y de su realidad: “Leyendo moría y no sentía mi cuerpo ni mi aburrimiento.” (Pqhr: 50).

En la vida caótica de Sarah la literatura es fundamental. Sin embargo, debido a problemas económicos, no la podía disfrutar a plenitud:

Y es que la literatura ocasionaba los problemas en casa. Si hubiera mucho dinero, la poesía no sería un obstáculo para las buenas relaciones familiares, no siendo así, el día se agriaba y la

¹⁰ Bernard Malamud (1914-1986), escritor estadounidense de padres inmigrantes judíos. En 1967 ganó el premio Pulitzer de Novela. También, le fue otorgado los National Book Award en 1959 y en 1967. El humorismo y la melancolía se armonizan en su obra gracias a una prosa sencilla, existencialista, de gran poder ambiental, expuesta a los movimientos sociales, con raíces profundas en los tipos humanos que luchan por regenerarse (<http://www.lecturalia.com/autor/2316/bernard-malamud> Fecha de consulta: 11-03-2010).

¹¹ El poemario *Las flores del mal* está considerado como la obra cumbre del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867). Después de su publicación 1857, el gobierno francés acusó al poeta de ofender la moral pública obligándolo a pagar una fuerte multa, además de la supresión de seis poemas. Con Baudelaire se compone un nuevo universo lírico, la sinestesia, una combinación de imágenes y sensaciones desajustadas de su normal producción en la naturaleza (<http://www.baudelaire.galeon.com/biog.htm> Fecha de consulta: 21-06-2009).

¹² El poema *Piedra del Sol* es uno de los grandes poemas largos del siglo XX mexicano y pieza central de la obra poética de Octavio Paz (1914-1998) ganador del Premio Nobel de Literatura en 1990. Es considerado como un milagro poético y uno de los grandes momentos de la poesía (<http://noticias.universia.net.mx/ciencia-nn-tt/noticia/2008/04/30/22746/ubican-piedra-sol-como-grandes-poemas-siglo-xx.html> Fecha de consulta: 21-06-2009).

poesía resultaba también en la picota, como una presencia que nada tenía que hacer en este mundo (Pqhtr: 33).

La literatura en esta pareja de escritores ocasionaba muchos problemas, especialmente los económicos, “Los libros eran nuestra manía, nuestro vicio. Me escuché gritando que no los vendería, una salida altruista, propia de alguien terminado. Ese era mi estado de ánimo.” (Pqhtr: 55). Estos problemas resquebrajaban aún más la relación con su esposo. La literatura en un país pobre es considerada un lujo “Entonces ya no puedo dormir sino entrada la noche y ya nada es igual entre él y yo. Lo miro y pienso que la literatura no nos dará de comer. La verdadera belleza es una amenaza.” (Pqhtr: 32).

En *Puñales escondidos*, Fina entra al mundo de la literatura como una alternativa para salir de su vida rutinaria, pero al participar en un círculo de estudios literarios empieza a ver el mundo de otra manera:

Al principio tuvo reparos de participar en ese taller literario, porque de literatura no sabía nada y prefería comenzar con autores peruanos, con lo más cercano y conocido [...]. Sin tener un especial interés en la literatura, ni en cultivar el espíritu como decía su amiga, sino simplemente por la posibilidad de tener una actividad diferente a su rutina diaria, optó por inscribirse y asistir. (PE: 38).

Pero a medida que transcurría el tiempo, su participación en el taller literario se fue convirtiendo en una actividad cada vez más importante para ella ya que empezó a cambiar su modo de pensar:

Asistía con regularidad a sus reuniones del taller literario. Al principio lo había hecho aplicadamente sin grandes motivaciones. Luego, fue sorprendiéndose a sí misma, porque se escuchaba emitiendo juicios que antes no hubiera podido formular ni siquiera interiormente (PE: 161).

De acuerdo al concepto antes mencionado, referente a que la intertextualidad es la presencia o reproducción de un texto en otro, podemos ver que en ambas novelas las autoras utilizan este recurso. Dughi toma partes de textos de novelas japonesas y los incorpora en su novela, formando así otra novela. Carmen Ollé y Pilar Dughi no se conforman con construir desde su propia visión un mundo donde se desenvuelven los personajes de sus novelas, sino que, en ese hacer, se rodean de poetas y escritores, los cuales toman y comparten un espacio en esos mundos y los enriquecen. De este modo, el papel fundamental que desempeña la intertextualidad en estas dos obras es el de dar unidad a las mismas.

Así vemos que Sarah, en medio del caos que vive en *¿Por qué hacen tanto ruido?*, constantemente está aludiendo a lo que lee. En cada situación de su vida, se menciona al autor y a la obra, los cuales encajan perfectamente dentro de la situación en sí, conformando de esta manera una valiosa función en su totalidad. Es así que, a través de Sarah, entramos en contacto con poetas y novelistas como por ejemplo: Beckett¹³, Nerval, Baudelaire, Hölderlin, Evtuchenko, Octavio Paz, Pavese, Singer, Bellow, Malamud, Cooper, Eliot, Cernuda, Kafka,

¹³ Samuel Beckett (1906-1989), ganador del Premio Nobel de Literatura en 1969. Uno de los rasgos de su obra es el racionalismo tajante. No hay poemas ni relatos, sólo textos. Tampoco hay verso o prosa, sólo escritura, la cual es cada vez más escueta, mínima y cruda. Una condensación extrema tiene lugar en textos como *Bing* (1966). Otra de sus obras es *Imaginación muerta imagina* (1965). (<http://letraslibres.com/pdf/10982.pdf> Fecha de consulta: 21-06-2009).

Joyce, Yeats, Góngora, entre otros, y de esta manera un lector que conoce esos poemas o obras de los autores mencionados establece una relación intertextual.

Hay momentos en que Sarah incluso nos da a saber su opinión o interpretación sobre lo que lee como: “Bing o Imaginación muerta imagina: maña creativa que responde al estado inmediato a la desesperación, o a la cuestión de la inmovilidad creativa. Sensaciones que gracias a la gran maña pueden resolverse artísticamente.” (Pqhtr: 13).

También encontramos partes de textos de obras que ella lee a través de sus comentarios, como en el caso de Singer¹⁴:

Sus malos augurios impidieron que disfrutara [...] de la lectura de Singer. Su cuento titulado “Solo” era un relato agorero, prometía una noche de tormenta en un hotel solitario de Miami. El protagonista –un hombre de negocios– veía como una jorobada cubana, que parecía una bruja, se metía en su cama con el pretexto de temer la tormenta. Sus pies deformes y sus dientes cariados le repugnaron. Hubiera esperado otra experiencia en Miami, algo menos sórdido en la descripción de una ansiosa (Pqhtr: 91).

En *Puñales escondidos*, Fina lee novelas, todas ellas, de escritores japoneses como Shusaku Endo, Osamu Dazai, Abe Kobo, Yukio Mishima, entre otros, y a través de ellas nos enteramos de los temas de algunas obras como *Escándalo* de Shusaku Endo¹⁵. Entre los párrafos que aluden al tema de esta novela tenemos:

El personaje central se llamaba Suguro, escritor católico, conocido como virtuoso, quién a los sesenta y cinco años y en la cima del éxito profesional, descubre sorprendentemente que existe una persona muy parecida físicamente a él, incluso, a juicio de algunos, idéntica, que usa el nombre del escritor y merodea por lugares sórdidos de extraña reputación (PE: 39-40).

Y también:

Después de realizar algunas indagaciones Suguro concluye que se trata de un doble. Un psicólogo clínico le explica al escritor que se registran antecedentes de casos semejantes. Personas que escuchan haber sido vistas en diferentes lugares. Intentando desenmascarar al impostor, Suguro inicia una serie de búsquedas, y en el camino conoce a la señora Naruse, quien realiza abnegadamente labores de voluntariado social en un hospital (PE: 42).

De la misma manera, se alude el tema de la obra *La mujer de arena* de Abe Kobo:

Un maestro de escuela, entomólogo, se dedica a buscar insectos en sus vacaciones. Llega a una aldea donde es alojado en casa de una mujer que vive, como otros aldeanos, en una especie de hueco [...]. El hombre termina conviviendo con la mujer, mientras lucha desesperadamente por huir (PE: 162).

¹⁴ Isaac Bashevis Singer (1904-1991), escritor polaco en lengua yiddish. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1978. Su estilo se distingue por ser audaz y sus tramas son bastante complejas. Sus relatos poblados por brujas, milagros y misterios están impregnados de la literatura de las fuentes judías. Estos temas están tratados con ironía desde un enfoque moderno y peculiar (<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/singer.htm> Fecha de consulta: 21-06-2009).

¹⁵ Shusaku Endo (1923-1996) es uno de los novelistas japoneses más conocido en todo el mundo. Desde muy joven se convirtió al catolicismo influenciado por su madre. Se especializó en literatura francesa. Entre sus novelas más famosas, traducidas al castellano están: *Silencio* (1980); *El Samurai* (1988) y *Escándalo* (1990). Los temas que dominan su obra son: el amor como esencia de la religión; la lucha entre el bien y el mal; las relaciones entre el absolutismo del cristianismo monoteísta y el relativismo panteísta de la cultura japonesa (Gardini, 2000: 225-226).

Paralelamente, nos informamos de la vida de algunos de los autores japoneses. Tal es el caso de Osamu Dazai: “La vida del escritor había sido triste. Nunca llegó a adaptarse al Japón de la postguerra. Su primer intento de suicidio fue durante los estudios escolares. Murió en su tercer intento, arrojándose al río con su amante. Tenía treinta y nueve años.” (PE: 81).

Adam y Lorda indican que “la función más importante del relato –a la que evidentemente casi siempre se superponen otras– es la distraer y recrear. Por esa razón en algunos textos literarios se recurre al pretexto de una reunión de personajes ociosos en el relato-marco en el que se insertan otros relatos que van narrando sucesivamente dichos personajes” (Adam y Lorda, 1999: 90). En *¿Por qué hacen tanto ruido?* y en *Puñales escondidos* se insertan varios textos de novelas con diferentes personajes que quizá para nosotros como lectores resultarían ociosos pero, para Fina, como lectora, esos textos que describen la vida de ciertos personajes tienen otro valor, porque ella se compara con ellos y se estimula a través de sus historias. Esos textos son considerados valiosos para Fina porque son capaces de producir transformaciones en ella, generando, de esta manera, un diálogo entre el escritor y el lector.

Pero ¿qué es lo que se hace en la vida con lo que se lee? ¿La literatura es realidad o ficción? Marcel Velázquez comenta en un artículo que, de acuerdo a la paradoja de la física cuántica, las dos respuestas posibles son válidas. “La literatura no sólo construye realidades sino que nos ofrece modelos para interpretar la realidad”, como cuando en ambas novelas se describe a la ciudad de Lima en diferentes épocas, y agrega que “La literatura no puede ni debe transformar la sociedad, pero puede alterarla, crear simulacros que nos permiten convivir en una ciudad desquiciada sin renunciar a la enfermedad de la escritura” (Velázquez, 2007).

De acuerdo a Ricœur (2000), la lectura es el “acto concreto en el cual se consume el destino del texto. En el corazón mismo de la lectura se oponen y se concilian indefinidamente la explicación y la interpretación”. En este sentido, explicar “es extraer la estructura, es decir, las relaciones internas de dependencia que constituyen la estática del texto”, mientras que interpretar es “tomar el camino del pensamiento abierto por el texto, ponerse en ruta hacia el *oriente* del texto” (Ricœur, 2000: 147, 144).

Ricœur señala que el placer que procuran los relatos “se produce en la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector, y se fundamenta, a la vez en el reconocimiento de las propias experiencias y en el aprendizaje por medio de las experiencias ajenas, que se funden para transmutarse en una experiencia más trascendente” (Adam y Lorda, 1999: 90).

Adam y Lorda (1999) agregan que mientras los críticos y los estudiosos de la literatura “desarrollan metodologías diversas para llegar a sus conclusiones evaluativas”, los lectores y los oyentes de relatos “realizan de modo más o menos intuitivo el trabajo interpretativo” (Adam y Lorda, 1999: 92). De este modo, “la interpretación persigue un sí mismo y un otro planteados en términos psicológicos; la interpretación apunta siempre a una reproducción de experiencias vividas” (Ricœur, 2000: 134). Cada lector, al leer un libro, interpreta a su modo el texto que lee, hace comparaciones con su vida y lo acondiciona a su realidad; inclusive en muchos casos se identifican con los personajes de la novela leída. La interpretación de un texto radica en la diversidad de deducciones que se pueden sacar dependiendo del punto de vista o del enfoque aplicado y de las reflexiones del lector. La interpretación hace que las posibilidades se vuelvan realidad.

En *¿Por qué hacen tanto ruido?*, Sarah hace una comparación de una novela que estaba leyendo con la situación que estaba pasando: “La novela que tenía sobre mi mesa representaba el punto muerto de ese instante del que estaba huyendo: el ego, el enardecido yo, la prostitución del espíritu: mi vanidad.” (Pqhtr: 21). Así también, intentaba imitar a Katherine Mansfield¹⁶, la escritora favorita de Ignacio, quién murió a los 35 años, para sentirse admirada como escritora por él: “Si quería parecerme a Katherine debía ser más cauta y no despertar sospechas de que la estaba imitando” (Pqhtr: 23).

Pero no sólo es la semejanza con los personajes leídos, sino también con el ambiente de cierto pasaje leído: “Cuando hace mucho viento la noche se parece a un poema de Nerval, exquisitamente romántico.” (Pqhtr: 29), con su quehacer diario: “La cotidianidad, de donde salgo fortificada como la pequeña Sosha (de Singer), a la que no se le exige sabiduría, sólo su ternura infantil.” (Pqhtr: 48). También se refiere a su relación matrimonial: “Ignacio decía que éramos un pareja ejemplar, que nos parecíamos a Abelardo y Eloísa. Me siento tímida ante esta comparación.”¹⁷ (Pqhtr: 55), “Desde el sur me enviaba cartas quejándose de su soledad, amándome como sólo él sabía, como Dante a Beatriz, como Petrarca a Laura.” (Pqhtr: 65).

En *Puñales escondidos*, Fina, acongojada por el dolor que le producía el saber que tenía una enfermedad incurable y, más aún, que se acercaba su jubilación, en sus pensamientos, comenzó a hundirse en oscuros presagios, es así como empieza a compararse con los personajes de las novelas que estaba leyendo, como se aprecia en: “Ella, como Naoji y Dazai, también había pensado en el suicidio” (PE: 83).

O también en este párrafo:

Kazuko tenía la ventaja de ser aún joven y de poder tener hijos y la desventaja de no poder elegir libremente una forma de trabajo [...] en el fondo de sí misma se sentía más cercana a Naoji, derrotado por el agotamiento. No tenía esa vitalidad que finalmente había encontrado Kazuko. Tal vez irreal o falsa, pero que la dotaba de bríos para seguir hacia adelante. Ella, en cambio, se sentía como una rama seca que en algún desdichado momento sería arrastrada hacia un destino cualquiera (PE: 95-96).

Del mismo modo en:

Comprendió el ímpetu desesperado de Kazuko y la estéril sensatez de su propia vida. En ocasiones se debían hacer actos insensatos [...] ella era, quizás, demasiado razonable [...] Tuvo el súbito deseo de acabar con tanta cordura (PE: 97).

¹⁶ Katherine Mansfield (1888-1923), escritora neozelandesa, revolucionó el relato breve del siglo XX en Inglaterra. Sus mejores obras prescinden de argumento y final. Su narrativa describe hechos triviales y cambios sutiles en el comportamiento humano y su preocupación por la noción de autenticidad. Sus cuentos se caracterizan por el uso de monólogo interior. Fue una especie de rival de Virginia Woolf, que una vez dijo que Mansfield, había producido “la única literatura que la había hecho sentir celosa”. Su famoso diario fue recopilado y publicado por su esposo John Middleton Murry después de su muerte (http://libros.ciberanika.com/libros/D/diario_de_katherine_mansfield.htm Fecha de consulta: 18-06-2009).

¹⁷ Abelardo y Eloísa fueron protagonistas del más famoso romance medieval vivido en el siglo XII. Él era un filósofo, un dialéctico y Eloísa era famosa por su “sabiduría literaria”. Se conocieron cuando él tenía 40 años y ella 17. Abelardo fue tutor de Eloísa y sus dos grandes pasiones fueron los libros y Eloísa (Singer, 1999: 108-113).

Quizá fue la interpretación que Fina hizo del personaje Kazuko la que la inspiró e hizo pensar que ciertas posibilidades se podrían hacer realidad:

Reconoció que en condiciones adversas para sobrevivir, una persona debía adaptarse a lo que encontrara. Se requería una dosis de coraje, cierta tenacidad, como la del personaje, Nikki Jumpei, que no cesaba de idear estrategias para su fuga. [...] ¿Quién no quería escapar de una vida a la que había sido condenado? ¿quién no había experimentado los mismos sentimientos de rabia, cólera, impotencia y fatiga? Sólo algunas personas alcanzaban a ver lo absurdo de ciertas situaciones, de la omnipresencia que, como las corporaciones y compañías, se convertían en enemigos tan inalcanzables e inertes como la arena (PE: 163-164).

Si bien la construcción de un mundo –en el relato– se hace mediante la descripción, este mundo es producido por la escritura, la recreación del mismo es hecha por el lector interpretante a partir de sus propios conocimientos, de sus recuerdos y su imaginación. El descriptor se basa casi siempre en el bagaje del lector recurriendo constantemente a la experiencia del narratorio (Adam y Lorda, 1999: 141).

Los textos que Fina lee expresan discursos de tipo moral y ético que corresponden a la cultura japonesa, y que ella interpreta desde su cultura, la peruana. De esta forma se está produciendo un acercamiento de ambas culturas y se cumple la proposición de Barthes de que todo texto es un intertexto, en la cual, otros textos están presentes en él, textos de la cultura anterior –en este caso textos de la cultura japonesa– y de las culturas que lo rodean –la del lector. Se está recurriendo a la intertextualidad para que, a través de estos textos, podamos entender la interpretación que Fina, como lectora virtual, hace de ellos y, al mismo tiempo hacemos nosotros nuestra propia interpretación. “El lector virtual tiene su propia metáfora de *recreación* literaria durante la lectura. Y es muy probable que *lea* algo que no está escrito, y en eso reside quizás la grandeza de la hermenéutica literaria” (Dughi, 1998b: 41).

Sarah lee e intenta escribir, para ella, es tocando su propio yo que puede alcanzar la realidad de los demás. Fina practica la lectura, lee y se inspira en lo que lee, la literatura trasciende su yo mediante su profundización en la misma. Vemos que en ambos personajes la literatura es un artificio que utilizan para sobrellevar sus vidas.

Las protagonistas de estas dos novelas, al hacer de la literatura algo necesario en sus vidas, al recurrir a leer a varios autores, pareciera que buscaran algo que les sirva de soporte, de guía, de inspiración para poder afrontar los problemas de sus vidas, a veces para evadirlos; a partir de eso empiezan a hacer comparaciones con sus vidas. Ellas son mujeres que leen, con diferentes puntos de vista; para Sarah es el ejercicio de su profesión, para Fina es una afición.

Tanto Pilar Dughi como Carmen Ollé hacen uso de la intertextualidad, al utilizar en sus respectivas novelas intertextos pero en formas distintas. Dughi utiliza varios intertextos de la literatura japonesa. Usa como base de apoyo textos japoneses para que podamos comprender las ideas que quiere transmitir. Ollé nombra las obras o poemas de distintos autores de diferentes nacionalidades o a veces relata la trama de una obra determinada. La utilización de estos textos tiene una finalidad literaria, la de armonizar la relación entre texto y vida, pensamos esto porque notamos que cada momento de la vida de Sarah, ya sea angustiante o feliz, afecta su escritura, además, ella elige y lee obras que justamente tienen relación con la situación que vive.

5.3 La escritura

Aunque en *¿Por qué hacen tanto ruido?* existen muchos rasgos y similitudes entre la vida de la autora y el personaje principal, la novela no es una autobiografía.

Sarah, el personaje principal, es una poeta que escribe y trabaja en una universidad, está casada con otro poeta y ambos tienen una hija. Estuvieron una temporada en una ciudad europea (Berlín). Sarah colabora en la editorial de una revista que pertenece a un grupo de intelectuales progresistas (Pqhtr: 49).

Carmen Ollé es una poeta-escritora que estuvo casada con el poeta Enrique Verástegui, ellos vivieron un tiempo en París. Ambos también tienen una hija y, al igual que Sarah, Carmen Ollé trabajaba en una universidad como profesora de Literatura, además de pertenecer a un grupo de escritores (Hora Zero), conocidos por sus ideas radicales (Rowe, 1996: 173).

El hecho de que el narrador y los personajes sean entes claramente diferenciados del autor no significa que no lleven en ellos “huellas” o tomen “préstamos” de su autor. Los escritores se refieren en ocasiones a la naturaleza de la relación entre sus propias vidas y las vidas que crean en la ficción (Adam y Lorda, 1999: 156).

En esta obra existe una relación entre lo autobiográfico y lo ficcional literario, una autobiografía ficcionada. En este aspecto, Susana Arroyo (s/a) opina que:

la autoficción es una forma de escritura que se propone como relato de una historia verdadera a través de un discurso ficticio. Es decir, el texto se elabora como una ficción basada en hechos reales en la que el autor no duda en involucrar hasta su nombre propio para proponer un pacto de lectura que imite los principios del pacto autobiográfico al mismo tiempo que los subvierte (<http://www.autoficcion.es/casos.html> Fecha de consulta: 20-04-2009).

Arroyo también destaca que la ambigüedad de la identificación entre autor y narrador se ha convertido en una marcada tendencia de la producción literaria contemporánea.

La especificidad y la complejidad de la voz narrativa nacen precisamente de la relación entre lo vivido y lo creado, de la ordenación poética o pragmática del narrador. En toda narración hay una transposición de los acontecimientos de la realidad que, en grados diversos, inspiran lo relatado y también, en ocasiones, un uso consciente de la apariencia autobiográfica para autentificar el mundo de ficción creado (Adam y Lorda, 1999: 157).

Siguiendo la línea de la autobiografía, encontramos que el narrar la experiencia humana a través de la propia vida es lo que ha caracterizado la obra de Beauvoir. Ella escribía sobre su vida, sobre sus amores, sobre cómo escribía sus novelas. Su narrativa expresa sus opiniones, sus sentimientos, sus gustos; en otras palabras, es una literatura del yo. En ella, autora y personaje se retroalimentan. Es un camino que intenta construir un nuevo paradigma de mujer. Realidad o ficción, la mayor creación literaria de Beauvoir fue su vida, la que hizo real en el proceso de la escritura. La clave de la obra de Beauvoir es la escritura que se realiza en la vida. Escritura que se constituye en símbolo y otorga sentido a la vida real. Es el poder de la escritura (Sala, 2008: 14-15).

En *¿Por qué hacen tanto ruido?* hay muchos párrafos que aluden a la protagonista, Sarah, en su intento de escribir, pero no puede porque, además de las cosas que lo impiden, no acude la inspiración. A ella escribir no le resulta fácil, puesto que cada intento se convierte en un desafío

y, en muchos casos, en sufrimiento: “El deseo de escribir huye, porque todo está en mi mente, cuando me dispongo a hacerlo. Ahí empieza y acaba todo y no puedo transcribirlo porque deja de ser.” (Pqhtr: 13).

Entre las dificultades que tiene se presenta el bloqueo como escritora: “Siento la angustia de acercarme a la hoja en la máquina de escribir y sorprender la imagen que no aflora. Todo lo hace la fantasía, pero mi imaginación es como un cuchillo sin filo, corta a dentelladas trozos de realidad porque algo la impulsa desde su bloqueo.” (Pqhtr: 37). Esta situación se intensifica aún más con la mirada observadora de Ignacio: “Me observa, se sienta a mi lado y ve cómo no puedo hilvanar sino frases cortas” (Pqhtr: 37). A esto se agrega la importancia que tiene para ella el lenguaje: “Algo extraño pugna por entrar en una sola frase: la más obsesiva; la frase del miedo, la de la calle, la del casco de policía y sus botas separadas, detenido bajo un árbol. El ocaso. La madre.” (Pqhtr: 37).

Para Sarah, el no poder expresar la necesidad que lleva adentro se ha convertido en un proceso continuo de intentos y fracasos, inclusive el ambiente que la rodea la influye: “Mientras yo pasaba las noches en vela intentando escribir un poema. Me espantó la soledad y el orden de mi habitación.” (Pqhtr: 65). El hecho de no poder escribir le produce temores y dudas: “Temí dormirme y no haber escrito el verso introductorio [...] El trabajo seguí sin recomenzar. No había escrito una palabra, ni una sola palabra más. ¿Sería definitivo?” (Pqhtr: 66).

En lo poético, su ideal representativo es su pareja y poeta, Ignacio: “Los versos de Ignacio eran elásticos y largos, verdaderas ondas de despiadada belleza porque su espíritu intuía la violencia, prevaricaba el fascismo [...] Sus versos me dolían indefensos y sin coraza, porque no lograban acallar ese maligno susurro.” (Pqhtr: 26). Sin embargo, Ignacio muestra signos que evidencian su inseguridad o asume el papel de poeta incomprendido:

¿Pueden matar los poemas? Ignacio lo temía. Le aterrorizaba que le causaran una desgracia. Temía su repercusión después de publicados, como esa vez en Berlín, [...] Lo intimidaron las alusiones cifradas en periódicos y avisos luminosos. ¿Podrían ser ciertas? [...] Mi afán de disuadirlo no servía de nada en esos casos. Terminaba por aceptar sus fantasías [...] a veces le reprochaba la manía de ver ataques fantasmas o de desconfiar de los vecinos. ¿Por qué hacen tanto ruido?, se quejaba (Pqhtr: 31).

Si bien vemos que Sarah no puede escribir porque se siente cohibida ante la presencia de Ignacio, tampoco puede hacerlo cuando él se ausenta: “Ahora no podía escribir, ahora que estaba sola, que no necesitaba correr los cerrojos de mi habitación, las palabras se me negaban.” (Pqhtr: 21), aún menos cuando él se fue en uno de sus intentos de separación: “La noche que Ignacio partió yo estaba en mi cama leyendo un soneto. Quise escribir un poema pero hacía mucho que no escribía uno; me pareció visceral, completamente corrompido por un falso optimismo” (Pqhtr: 26).

En esta novela también se aprecia rasgos de metaliteratura¹⁸. Esto se observa cuando Sarah describe el proceso de su escritura: “Voces, gestos, figuras callejeras se entrometen

¹⁸ Jesús Camarero (2004) concibe la metaliteratura como “una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria” (Camarero, 2004: 10).

descaradamente en lo que escribo y yo no las evito, no deseo esquivarlas, que entren todas, que entre todo aquello que quiera entrar, lo admito todo” (Pqhtr: 63).

La escritura también puede ser una posibilidad de expresarse y comunicarse cuando uno, por las circunstancias, se ve privado de hablar (Irigaray, 1994: 207), y es lo que le pasa a Sarah: “Permanezco ante la máquina de escribir, ante la incapacidad de controlar mi lenguaje (qué será censurado y qué no). El hecho de obligarme a hablar en clave, como si quisiera curarme de una prematura herida hace que trate de agazaparme, mi respuesta es vaciarme sin pensar en nada más que en vaciarme.” (Pqhtr: 56).

El vaciarse, como dice Sarah, el vaciar la vida interior de lo ya interpretado o simbolizado, puede mejorar la vida espiritual de la persona trayendo consigo una disposición no sólo para escuchar mejor sino también porque esto relaciona y afecta a todos los sentidos (Rowe, 1996: 184) “Después de todo, algo me impulsaba a salir fuera a través de lo que escribía.” (Pqhtr: 23).

En esta obra de Ollé se aprecia la relevancia que le da a lo ordinario y lo práctico, a las dificultades no resueltas en la vida y al trabajo diario. Para Sarah, la protagonista, escribir es más que un desafío, es un proceso reflexivo donde todo es incierto, impreciso y aparentemente todo carece de sentido. Como opina Robles (1998): “Si el ser humano escribe para salir de su soledad, para crear presencia, esa es la misma búsqueda en el amor y en la identidad. Buscar una mano que nos toque, no para salvarnos de la muerte, sino para naufragar juntos.” (Robles, 1998: 124).

En *Puñales escondidos*, la escritura se ve reflejada sólo al empezar el primer párrafo de la novela, donde se lee: “La tarde de aquel verano la señorita Fina Artadi anotó en su agenda: el inconveniente de tener que trabajar o de dejar el trabajo. Luego agregó: hoy detuvieron a Osorio.” (PE: 15). Asumimos que la protagonista, Fina, acostumbra a escribir todo lo que le acontece diariamente, al menos en su trabajo en el banco. Su agenda viene a ser como un diario para ella.

5.4 Hastío por el trabajo

Ambas protagonistas están cansadas de la rutina diaria, de trabajar sin ser reconocidas, de ser víctimas de las desventajas laborales.

Sarah muestra agotamiento, irritabilidad y frustración en su situación laboral, hecho que ocasiona el menosprecio hacia su propio trabajo: “Pongo acá, además, cierta repugnancia por mi trabajo de profesora.” (Pqhtr: 22), como hacia las personas que se relacionan con ella laboralmente: “En el instante en que mis alumnos reconozcan que les estoy ofreciendo mi espíritu, empezarán a odiarme como a una profesora académica. Eso ya estaba sucediendo. [...] La universidad era un nido de inútiles que se complacían en descontarme las faltas.” (Pqhtr: 24). Quiere renunciar a su trabajo como profesora de Literatura sin pensar en las consecuencias económicas que esto podría causar: “Quiero la valentía de mandar al diablo mi trabajo en la Universidad. Quiero el vacío o el vértigo que me depararía esa valentía.” (Pqhtr: 35). La rutina diaria absorbe a Sarah, se le hace insoportable tener que regresar cada día a hacer lo mismo, no tiene energías y ese trabajo le parece una carga insoportable: “la Universidad es mi ruina, empiezo a aborrecerla. Pido a la memoria de los muertos que logren sacarme de acá.” (Pqhtr:

51), pero lamentablemente se ve atada a ella por la necesidad de un sueldo para poder sobrevivir.

No sólo es el hastío por el trabajo como profesora, también como escritora, hay pues situaciones en que las relaciones de género profundizan este hastío: “Hoy: conversación con un escritor [...] habla también de las mujeres con un tono monacal que me inquieta. Dice: ‘Las muchachas deben tener ángel y ser entradoras para surgir en el ambiente literario’.” (Pqhtr: 49).

Fina comenzó su vida de adulta a través del banco, “se podría decir que su vida se dividía en dos partes. Antes y después del banco.” (PE: 87). La sociedad patriarcal se ve reflejada en el mundo del sistema bancario donde el banco representa lo masculino. Fina asociaba al banco como “una entelequia que estaba por sobre las cabecitas negras de los clientes que pululaban delante de las ventanillas, creyendo, con espontánea fe, en las virtudes de una corporación solemne.” El antiguo edificio donde estaba el banco tenía una figura imponente, “como correspondía a una institución que debía transmitir una imagen de seguridad, poder, éxito y solvencia.” (PE: 20), características asociadas a símbolos masculinos.

El panorama en el que se encuentra no es nada alentador, además, parece que ella asumiera que para hacerse respetar en el mundo en el cual se desenvuelve laboralmente, las mujeres deben mostrarse un poco autoritarias: “Antes de regresar a su oficina y como administradora de la agencia, les dirigió tal mirada al resto de empleados, que fue suficiente indicación para que volvieran a ocuparse de sus labores.” (PE: 15). Pero, como dice Robles (1998) “Si acceder al poder significa adueñarnos de nuestro destino, compartir espacios y decisiones en igualdad de condiciones; corporeizar nuestra supuesta invisibilidad a partir de la creación de una nueva iconografía que evidencie la profunda influencia de la mujer en la cultura universal, ¿por qué debería ello afectar nuestra femineidad o lo femenino que existe en las mujeres?” (Robles, 1998: 115-116).

Fina trata de estar en constante actualización: “Pudo haberse jubilado antes, pero la inercia, y el placer que le producía aprender, la hizo actualizarse y competir con los nuevos empleados.” (PE: 20). Sin embargo, sabía que sus posibilidades para ascender eran bastante limitadas, y a pesar de que llevaba 25 años trabajando en el puesto de administradora de agencia, el banco no tomaba en cuenta ni reconocía su larga experiencia en el sector: “Aun así, no había logrado ascender como correspondía a una funcionaria de carrera. Manzanares, subadministrador, tenía veinticinco años menos que ella y, sin lugar a dudas, llegaría muy pronto a un puesto de gerente.” (PE: 22). Podemos apreciar que una expresión de la no valoración de la capacidad intelectual de la mujer es la dificultad de acceder a puestos de trabajo de alta calificación o de responsabilidad aun teniendo la misma capacitación educacional que el hombre.

Además, Fina está consciente de que la sociedad en donde se desenvuelve tiende a valorar a la juventud y a excluir y marginar a las personas de edad avanzada, “Le molestó el que Manzanares y Campina caminaran al lado de ella, conversando, riéndose, indiferentes a sus propias cavilaciones. La trataban como a una ingenua. ¿Es que acaso se imaginaban que ella era más torpe que ellos?” (PE: 136). El banco prefería trabajadores jóvenes como Manzanares y Campina que “eran empleados que sabían moverse en el negocio. Eran tan simpáticos y conversadores como encantadores de serpientes.” (PE: 77).

Aun cuando estuvo dedicada casi toda su vida al banco, no había logrado ganar la confianza de algunos clientes, esto se debía más al efecto de la sociedad patriarcal la cual asigna roles de lo

que debe ser femenino o masculino: “Fina veía que algunos clientes eran inhibidos con ella y tenían más confianza para hacerle consultas a Manzanares o Campina. Eso no le preocupaba porque había clientes que desconfiaban de las mujeres.” (PE: 78).

Ella se da cuenta de que a pesar de sus esfuerzos en el trabajo no conseguiría ascender: “No tenía ya nada que hacer en la jerarquía de puestos o ascensos. Nadie le ofrecería nada nuevo.” (PE: 75), y por ende tampoco iría a tener una vejez solvente: “El dinero se depreciaría con el tiempo y el sueldo de la jubilación terminaría siendo miserable [...] Sus ingresos sólo alcanzarían para pagar servicios” (PE: 64).

Añadamos a esto que a ambas protagonistas el trabajo también les causaba trastornos en la salud física. En Sarah: “El oficio de profesora me ocasiona insoportables alteraciones en la circulación. Luego de una hora de clase, que siento transcurre con demasiada lentitud, debo sentarme.” (Pqht: 81). En Fina, al principio “subía y bajaba con agilidad y sin esfuerzos las escaleras del viejo local” (PE: 18), pero al pasar los años, la rutina del trabajo le ocasionaba problemas físicos:

Al final de la tarde, cuando ya el último cliente se había marchado [...] Salió a la calle calmadamente, decidiendo caminar algunas cuadras, puesto que le hacía bien ejercitar un poco las piernas para evitar el peligro del lumbago, ese dolor pesado de la cintura que reaparecía de manera intermitente, promovido por la cantidad de horas que pasaba sentada ante la máquina (PE: 18).

Ambas protagonistas se sienten atrapadas en una situación laboral bastante monótona y nada favorable para ellas, esta frustración origina un hastío por el trabajo el cual repercute negativamente en la salud de ambas, en sus estados físicos y mentales. Al respecto, Irigaray cree que el problema de la salud en las mujeres se debe principalmente a la falta de autoconfirmación de ellas mismas y, también, a que les es imposible o les está prohibido definirse como sujetos y objetos. Un cuerpo es saludable sólo si tiene un objetivo o proyecto personal o espiritual que le dé estructura y vida (Irigaray, 1994: 191).

5.5 Contexto social

Aunque toda novela es ficción, ya que el autor presenta una realidad transformada desde su punto de vista, a veces presenta situaciones de hechos o lugares reales. El espacio físico en que se desenvuelven los personajes y se realizan los hechos es un recurso bastante empleado por los autores para contextualizar las historias y dar credibilidad a las mismas. Tanto en *¿Por qué hacen tanto ruido?* como en *Puñales escondidos* las autoras describen lugares de la ciudad de Lima como, por ejemplo, los nombres de algunas calles (Av. Abancay, Av. Arenales), de plazas (Bolognesi) y de algunos distritos (Lima, Lince, La Victoria, San Bartolo, Miraflores), así como son mencionadas algunas líneas de ómnibus (José Leal), que hacen que los lectores que están familiarizados con los mencionados lugares se sientan tentados a identificarlos.

En los últimos tiempos la literatura peruana exhibe diversidad, pero también parentesco con el caos, aspecto comprobable además en el entorno social y político (Gazzolo, 1998: 55). Teniendo en cuenta que el contexto social es el ámbito donde el ser humano se desenvuelve y desarrolla en sociedad, lo dicho por Gazzolo se refleja en estas dos novelas.

En *¿Por qué hacen tanto ruido?* el contexto social-económico y el caos se revelan aún más. La cotidianidad se ve reflejada en una ciudad en guerra, en los problemas económicos y también en los problemas del matrimonio. Aunque esta novela apareció en 1992, la trama se desarrolla en los años 80. Entre 1980 y el 2000 el Perú vivió un conflicto armado interno, este conflicto tuvo una característica peculiar debido a que fue un conflicto con tres contendientes enfrentados entre sí: los grupos guerrilleros Sendero Luminoso (SL), Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las Fuerzas Armadas, es decir, el Estado (Hidalgo, 2004: 204).

En los años que duró esta guerra, la mejor arma utilizada por SL fue la intimidación producida por medio de sus actos violentos contra los que se le oponían (Hidalgo, 2004: 186). Por su lado, las fuerzas del orden tuvieron que actuar de la misma forma represiva contra este aparato clandestino. Estos enfrentamientos, entre las fuerzas del orden y los grupos guerrilleros, fomentaron el caos social e incrementaron los niveles de angustia y temor en la sociedad civil ya que ésta estaba sojuzgada por el terror. La capital, Lima, se volvió un lugar incómodo, debido a los frecuentes cortes de energía eléctrica (Hidalgo, 2004: 283-286). De acuerdo a CVR (Comisión de la verdad y reconciliación) este conflicto es considerado como el más violento de la historia de la República del Perú.

En esta obra, Ollé describe Lima como una ciudad ruidosa y en conflicto: “Descendí del ómnibus de la Universidad perdiéndome en un mar confuso de vendedores ambulantes y un ruido enloquecido. Un día como otro cualquiera.” (Pqhtr: 29). Lima es mostrada como una ciudad en guerra, precisamente como era en esa época:

Avanzo oyendo la sirena de los carros blindados: asaltaron un cuartel en La Victoria y me siento perseguida por esas sirenas, como si yo hubiera disparado contra el policía que agoniza en el hospital. Detuvieron a diez muchachos que merodeaban por el cuartel en el momento del atentado. Esta es una guerra en la que masacrarán a esos muchachos, en ella la pasión y el arte parecen un derroche (Pqhtr: 31).

También, como una ciudad insegura con continuos cortes de energía eléctrica: “La noche del último apagón se escucharon detonaciones y balazos en Lince” (Pqhtr: 52). Lince es un distrito limeño donde vive Sarah.

En esa época, debido a la violencia política, muchas poblaciones del interior del país huyeron hacia las ciudades, principalmente a Lima. Esto incrementó los problemas sociales y económicos, se agudizaron de esta manera la pobreza y la miseria. Ollé muestra Lima como una ciudad deteriorada y desquiciada:

En Pamplona Alta enterraron vivo a un joven ladrón. La población lo roció con querosene. Lo enterraron después de golpearlo. Hay una fotografía de Pamplona al pie de un cerro en la noche, en medio de un arenal, con sus viviendas de estera en un cerro árido y fúnebre. Nada pudieron los ruegos de la madre ni los de la esposa [...] si sólo poseo esta vieja olla grasosa, quien pretenda robarla pretenderá también matarme (Pqhtr: 33).

O también:

Sí, asesinaron a un adolescente en Collique. A un adolescente. El matón que aguardaba en la esquina de su vivienda lo apuñaló tres veces. Tres veces. Luego se sentó a observar tranquilamente cómo se desangraba. El adolescente se fue debilitando poco a poco ante la

mirada impasible de los vecinos que no tenían dinero para llevarlo al sanatorio [...] El asesino también era adolescente (Pqhtr: 38).

En medio de esta guerra social por la que atraviesa el país, está Sarah con sus problemas personales, entre ellos, la infidelidad de su esposo “Ignacio sueña con aquella muchacha y yo, su esposa, ante el paso de los carros blindados, trago saliva. Pálida en esta nueva y extraña desnudez que no es del cuerpo sino de la mente.” (Pqhtr: 33).

En la novela se menciona una fecha: 28 de noviembre de 1984 y es precisamente este detalle que le da consistencia a la historia a un lector que ha vivido en esa época en la cual Lima estaba afectada por la guerra y el caos social y económico “Son casi las diez en el pasaje Chasqui: gallos que cantan. Casi las diez del domingo 28 de noviembre de 1984.” (Pqhtr: 26-27). Según el banco de datos de DESCO (Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo) el año 1984 fue el año más violento del conflicto (Hidalgo, 2004: 250).

En *Puñales escondidos* se describe una ciudad que no es tranquila, pero no en el sentido de que haya guerra, sino que se describe la expansión de la ciudad misma y el caos del tráfico vehicular. Aquí, también, se describe y se refleja la tranquilidad que Lima vivió en los años 90 después de que el conflicto armado interno tuvo su fin. En esta época la ciudad empezó a mostrar varios cambios, la mayoría de ellos ocasionada por la inmigración de las poblaciones del interior, que huyeron de la violencia política, a la ciudad capital:

Miraflores ya no era esa pequeña ciudad tranquila de amplias residencias y grandes parques, donde la gente se paseaba por las tardes rodeando los malecones sobre los acantilados. En las calles antiguamente silenciosas, ahora se producían embotellamientos de vehículos, porque las estrechas pistas ya no se abastecían para el flujo de la población (PE: 22).

Lima empezó a expandirse:

Las pequeñas casa familiares del antiguo Miraflores se conservaban a duras penas en aquellas estrechas calles típicas de la clase media de la década del sesenta. Todavía se podían ver algunas de uno o dos pisos, con jardín o patio delantero, rejas de metal y puertas de medio arco. La mayoría habían sido sustituidas por grandes construcciones, modernas e insípidas, de varios pisos (PE: 106).

Aparte de la expansión de Lima, en el Perú, en la época de los noventa, la informática empezó a desarrollarse y a tener gran importancia en la organización y administración de las instituciones públicas y privadas (como el banco); influyó además a la sociedad y la vida de las personas. Este progreso tecnológico trajo consigo la modernización de sistemas que substituyeron e hicieron más fáciles y eficaces las labores que anteriormente se realizaban a mano, como se observa en:

Fue el asunto de las máquinas. Alguien se lo dijo un día. En otros países las operaciones se realizan inmediatamente y en simultáneo, porque están conectadas a través de las máquinas. Todas las agencias. Todos los empleados. Al principio no pudo imaginarse cómo podría ser aquello. Luego llegaron las computadoras, reemplazaron a las máquinas de escribir y a las calculadoras manuales (PE: 20).

Estos cambios ocasionaron el interés por la capacitación y formación de especialistas en esta área, a lo cual las empresas apostaban por el personal más joven, por eso se dejaba de lado al más antiguo o al que se resistía a los nuevos cambios: “En aquella época comenzaron a retirarse

los primeros empleados. Sobre todo aquellos que se resistían a las novedades del nuevo sistema de informática.” (PE: 21).

Si bien muchas son las ventajas del uso de la informática, también con el dominio del uso de los ordenadores se pueden manipular acciones fraudulentas, con fines de lucro, que son difíciles de descubrir, como en el caso de los empleados del banco Manzanares y Campina que manipulaban las cuentas de los clientes: “Querían conocer las claves de los negocios y de las transacciones financieras para luego utilizarlas empresarialmente, fuera de la institución bancaria.” (PE: 75).

Las miradas con que los escritores representan a las urbes están constituidas desde sus experiencias urbanas. A este respecto, Darrigrandi (2008) comenta que una de las rutas de acceso que las escritoras latinas han tomado para abordar la ciudad es entrando a la misma desde la escritura de sus microespacios, “desde la representación de los espacios privados e interiores como de los públicos, desde la crítica a la modernidad y desde la historia y la memoria” (Darrigrandi, 2008:285). Las autoras, Ollé y Dughi, muestran a Lima, aunque en épocas diferentes, como una ciudad caótica, opresora y en estado de cambios.

5.6 Problemas existenciales

Sarah, en *¿Por qué hacen tanto ruido?*, se desenvuelve en un mundo en el cual se evidencian las dificultades de escuchar y ser escuchada. Éstas se originan debido a los ruidos que la rodean, representados en las voces de su madre, de su pareja, de su trabajo, además de los sonidos de los vecinos y del ruido social que el país está atravesando. Estos elementos constituyen el universo ruidoso que la aqueja, cuya consecuencia se refleja en su vida interior, porque el ruido interfiere en su proceso comunicativo creando problemas existenciales:

Deletreo mi espíritu en estas circunstancias: está vacío. Vacío significa lleno de nada. No hay en la naturaleza algo que se parezca a mi espíritu, ni el frío de la niebla, o un árbol sin hojas, pues ellos son paisaje. Mi espíritu no tiene paisajes, ahí nada se siembra, tampoco se marchita. Allí se ha querido instaurar el orden, la limpieza, la disciplina de las cosas que no existen, porque en todo lo que existe hay un bello desorden, una querida suciedad, un olor a algo. Mi imagen no huele ni hace ruido (Pqhtr: 13).

Para Sarah es necesario un cierto desorden en las cosas para que existan los sentidos. Quizás la falta de este desorden puede ocasionar un vaciado o la pérdida total de la imaginación, pero no el hecho de dejar de escribir: “Aún con la imaginación muerta alguien escribe porque algo lo impulsa, ya que no hay un punto cero que no sea también nodal, esa es la imposibilidad del silencio.” (Pqhtr: 13).

Sarah, como escritora, lucha por comunicar lo que desea por medio de la escritura: “Por eso me impulso, pateo, estoy siendo sumergida en el fracaso porque no comunico nada al querer comunicarme”, algo que le es difícil concretar pero que, sin embargo, siempre está allí, renaciendo: “Es imposible desistir tampoco.” (Pqhtr: 14).

La dificultad de comunicarse que tiene Sarah se manifiesta no sólo en lo social (ruido ocasionado por un país en estado de guerra), sino también en lo poético, algo que le acongoja a Sarah: “¿Cuál es la causa por la que no he podido escribir un poema en cinco años, doctor? ¿Y cuál la que lo hace necesario, o por qué debo pensar en que es absolutamente imprescindible?”

(Pqhr: 38). Sarah se cuestiona su imposibilidad de escribir y la importancia de esto en su vida, y es que la escritura organiza no sólo la vida de la mente sino la propia existencia. La vida no existe si no se la escribe y se la describe (Sala, 2008: 13-14); esto es algo que acongoja a Sarah: “Me sofoca que nada suceda hoy y luego escribir esa experiencia de que nada suceda hoy” (Pqhr: 37). Al no ser posible encontrar silencio y tranquilidad en una ciudad ruidosa y agitada, “el ruido se constituye como una compleja condición social y espiritual del arte” (Rowe, 1996: 184), condición que le trae serias consecuencias a Sarah. Pese a esto, ella está consciente de que el acto de plasmar en palabras lo que siente o su vacío es indispensable: “Inventora de mi vacío: esta frase se desplegaba sola. Cuántas veces rehíce la misma historia. Imaginé situaciones basándome en experiencias reales.” (Pqhr: 23); aunque el tiempo no siempre concuerde, lo escrito debe reflejar el momento, la intensidad de un instante fugaz de la vida, aún cuando no siempre sea coherente y racional como la escritura misma (Sala, 2008: 14-15).

En *Puñales escondidos* hay párrafos en los cuales Fina llega a un determinado momento en el que reflexiona sobre su vida y empieza a cuestionar su existencia:

Una tarde que regresaba del banco hacia su casa, tuvo la impresión de que su vida era más problemática que gratificante. No quería además llegar al momento en que estuviera sola e inválida y nadie pudiera atenderla. Entonces se mataría [...] Calculó que si se mataba, lo haría con algún veneno, o pastillas para dormir. El médico le había recetado antidepresivos y unas tabletas para la ansiedad [...] Dejaría una carta para Humberto (PE: 84).

La existencia es una de las palabras que se emplea con el fin de designar la realidad (Jaspers, 1974: 23). La determinación fundamental de la existencia humana es la capacidad de relación del ser humano consigo mismo y con las cosas exteriores (Rodríguez, 1974: 10). Esta relación en ambos personajes está resquebrajada ya que ellas manifiestan una inconformidad con sus vidas, donde el hastío, la melancolía respecto al pasado, la ausencia o dificultad de comunicación y sobre todo la incertidumbre sobre el futuro están muy presentes. Estas características son muestra de sus problemas existenciales.

5.6.1 Afectos

Sarah está casada con un poeta, Ignacio, figura bastante incierta. Él representa para Sarah la imagen idealizada de lo que debe ser un poeta, motivo por el cual ella se subvalora como escritora y piensa que no está a la altura de él: “Me persuado que un poeta no necesita a una mujer poeta. Y si éste es un escritor que lo ha entregado todo a la literatura no puede vivir con alguien que no lo ha entregado todo.” (Pqhr: 24). Ellos mantienen una relación matrimonial bastante complicada en la cual, aparte de los ya mencionados problemas económicos, se evidencian rasgos de racismo:

Desde que me casé la familia no dejaba de decirlo al despertarme, como un agrio saludo en la mañana, que yo era una blanca sucia. Ignacio era una mezcla de africano y oriental. Ese rasgo de belleza era imperceptible para los demás. Acaso mi sonrisa se había vuelto también oriental y los amenazaba (Pqhr: 26).

Y también de infidelidad:

Helena, la chica que Ignacio conoció en su último recital [...]. Una noche estuvo a punto de fugarse con ella. [...]. Me había asegurado que iba de visita a casa de sus padres, pero yo adiviné que partiría con Helena. [...]. Ignacio regresó en una hora, silencioso. [...]. Pero él no

regresó a mi lado, volvió porque algo se había roto en esa aventura: o la muchacha no pudo acudir a la cita, o los policías que rodeaban la estación lo amedrentaron. [...] su regreso se había visto forzado por el desplante. Sin embargo me alegré intensamente (Pqhtr: 18-19).

Sarah, a pesar de saber que su vida matrimonial está pasando por un proceso de deterioro, lo acepta y está resignada a este hecho: “Mi destino está unido a él. Quizá ambos deseemos una escapatoria, pero no existe. La única salida es permanecer unidos y reunirnos en la fatalidad o en el paraíso.” (Pqhtr: 11).

Fina es hija única, sus padres la tuvieron muy tarde, y desde que ellos murieron ha vivido sola. Lleva una relación de pareja con Humberto que es un hombre casado; es decir, ella es “la otra”, posición que la hace sentir mal debido a lo que trae consigo tanto en lo social como en lo personal: “Llegó a su casa descorazonada. Sentía una gran irritación contra Humberto, comprendiendo que no podría contar con él como cualquier esposa cuenta con su marido para un momento de emergencia.” (PE: 148).

En los primeros años de la relación hubo promesas, pero al pasar el tiempo se volvió una costumbre: “El llegaba a su casa tres veces por semana. Los lunes, miércoles y viernes. Eventualmente almorzaban juntos los sábados y se veían los domingos por la noche hasta las nueve, hora en que él se retiraba.” (PE: 30). Empero, esto no le desagradaba: “Si no tuviera que atenderlo, ahora estaría cómodamente echada en su cama, reponiéndose de la jornada del día. A pesar de los años transcurridos repitiendo los mismos hábitos, no dejaban de molestarle.” (PE: 33). Ella está consciente de su posición en la relación: “La palabra sexo, para ella, tenía significados precisos. Relación afectiva, compañía y, en los últimos años, se había ido asociando a una cierta seguridad que encontraba al lado de Humberto.” (PE: 27), y de lo que ésta trae consigo: “Lo frágil de la situación sin embargo, se presentaba súbitamente, cuando él desaparecía y ella no sabía dónde ir y a quién acudir. Entonces se producía un desamparo inesperado que la invadía y le causaba desazón.” (PE: 27).

A través de los años, esta relación ha caído en la frialdad. Fina se rehúsa a mostrar que tiene algún interés en las visitas de Humberto: “No le gustaba que Humberto percibiera el menor gesto delator de querer halagarlo o algo por el estilo.” (PE: 23), tampoco considera que vale la pena esforzarse para mejorarla: “Además, consideró que para Humberto no iba a gastar más de cuatro dólares en un vino. Bastante hacía con comprar un mousse que, en realidad, lo compraba por ella misma, porque le había provocado la combinación de chocolate con lúcuma.” (PE: 22). También muestra signos de tedio que son mostrados en simples opiniones de algunos temas: “Era imposible que él la pudiera comprender. Sus juicios no tenían matices, eran blanco y negro. El sólo veía el mundo organizado que aparecía ante sus ojos como si fuera el real. Se esforzaba en mantener su visión sobre las cosas aparentes. En cambio ella veía el otro mundo” (PE: 168), o en la falta de interés de ella sobre la vida de él: “Ella soslayaba con mucho esfuerzo el tedio que le producía la conversación centrada exclusivamente en la familia de Humberto. Solía escucharlo en silencio, asentía, o de vez en cuando hacía algún comentario formal. Le prestaba atención más por complacerle que por interés.” (PE: 170-171).

5.6.2 Soledad

En estas dos novelas, las protagonistas, a pesar de que cada una tiene una relación de pareja, experimentan la soledad.

Sarah vive la soledad dentro de su matrimonio: “El psiquiatra, de patas largas y vestido de negro, piensa que somos una pareja atormentada por una soledad ¿banal? ¿también existe ese tipo de soledad?” (Pqhtr: 15). La siente como un modo de autoconocimiento, en una ciudad ruidosa: “Necesitaba que alguien recibiera mi soledad, volcarle al testigo un vaso de agua en la cara. [...] Mi soledad no era romántica sino banal.” (Pqhtr: 21), también: “Mi mundo estaba más allá de todo eso, al lado de la soledad silenciosa, metiendo mi nariz en los poemas misteriosos de todos los simbolistas, asando ahí mi aislamiento.” (Pqhtr: 34). Del mismo modo: “Esta soledad no es la romántica de Nerval, ni el spleen baudelariano, no la locura nietzscheana en Sils Marie [...]. Es la de los vagos que caen más abajo hasta que la sorpresa que motivan parece humana.” (Pqhtr: 41), o: “En medio de esta soledad me atrae que nadie se preocupe por si algo me falta. Sólo el beso de Sandra antes de irme a dormir.” (Pqhtr: 71).

Fina es una mujer que se ha acostumbrado a la soledad, para ella es como si fuera una condición de la existencia humana. No tiene hermanos y sus padres ya han muerto. Lleva una relación sin futuro con su pareja, la cual no la abandona porque se ha acostumbrado a ella o quizás por el temor a la soledad y a la enfermedad que sufre: “Ahora todo estaba en silencio. Sólo ella y su propia enfermedad. Tenía tiempo suficiente para meditar sentada en cualquier rincón de la casa sin que nadie interrumpiera sus pensamientos, sin tener que dar explicaciones por su mutismo.” (PE: 88).

La soledad es una palabra tan común y, al mismo tiempo, un sentimiento que no es fácil definir con palabras. La soledad es algo que no se puede ver, es algo que se siente. Se puede decir que a pesar de conocer y de estar rodeado de mucha gente se experimenta el estar solo, el no sentir que se tiene a alguien con quién conversar, alguien quien escuche o entienda a uno. Es una sensación de abandono, de un vacío interno. Ambos personajes viven y sienten la soledad pero de forma diferente.

5.7 Opresión y liberación

Para que haya liberación tiene que haber algún tipo de opresión. A este respecto, la socióloga Lora (1985) afirma que “la mujer vive una experiencia de opresión a partir del hecho mismo de ser mujer” (Lora, 1985: 21), ya que la diferencia natural biológica trae consigo una relación de desigualdad y sometimiento de un ser humano respecto al otro. La mujer es considerada un ser humano de segunda categoría, de modo que se le niega capacidades fundamentalmente humanas. Esto es algo que experimenta toda mujer en las diversas esferas de la vida. Esta negación de humanidad se refleja en la capacidad intelectual creadora y en la sexualidad entendida en sus aspectos de comunicación y afecto (Lora, 1985: 23-24).

En el caso de la capacidad intelectual, ésta es generalmente negada o minimizada en las mujeres y, a menudo, cuando se constata la presencia de sus habilidades intelectuales se le compara con el varón. En la experiencia sexual, la opresión de la mujer se da en dos actitudes que expresan minusvaloración: la humillación y la idealización. La mujer con frecuencia es humillada en su dignidad personal, tratada como ser inferior y su característica principal es la pasividad. En esta relación la mujer es considerada más como objeto de satisfacción que como sujeto de relación, donde el placer, afecto y encuentro de dos personas parecen aspectos excluyentes y que al romperse, como en toda relación de opresión, se mutila la experiencia humana de ambos, varón y mujer (Lora, 1985: 23-24).

La opresión de la mujer no sólo se da en una relación interpersonal, sino que la trasciende expresándose en términos genéricos en la marginación de la mujer en tanto sexo constituyéndose así en un hecho social (Lora, 1985: 26). Este nuevo modelo de opresión se manifiesta en el ideal de la mujer moderna: libre, por su independencia económica, fundamentalmente sin prejuicios sexuales, atractiva físicamente, deportiva, instruida. Este ideal de mujer supone de alguna manera una especie de capacidad sobrehumana para compatibilizar con una sonrisa en los labios las diversas tareas y responsabilidades de la madre de familia amorosa, la esposa comprensiva y atractiva, la mujer activa y trabajadora, y la eficiente ama de casa. Este ideal ocasiona en las mujeres un profundo sentimiento de frustración por la imposibilidad de cumplir este múltiple rol, tanto por sus propias limitaciones, como por la sociedad que, si bien propone este modelo, continúa funcionando con graves síntomas de discriminación (Lora, 1985: 30).

En el caso de las protagonistas de las novelas en estudio, ambas son profesionales que trabajan y no necesitan de una pareja para sobrevivir económicamente, están integradas en la sociedad y participan en actividades culturales, por ejemplo, en la literatura, además de que las dos tienen relaciones afectivas de pareja; sin embargo, no se sienten realizadas ni libres, hay algo que las oprime, que las hace sentirse dependientes. Ambas se sienten oprimidas tanto en el contexto personal como en el social.

En Sarah, la opresión se manifiesta, por un lado, en su hogar, en su relación conyugal; su esposo Ignacio la hace víctima de una opresión psicológica, emocional. La humilla atentando contra su dignidad y autoestima al serle infiel, inclusive Ignacio le dice a Sarah que la muchacha – Helena – con la cual él le es infiel está muy enamorada de él.

Asimismo, él ejerce una forma de opresión que impide la realización de Sarah como escritora, pues, sabiendo que ella lo admira como poeta subestima sus intentos de escribir: “El resultado es implacable porque no puedo hilvanar largas frases y El lo sabe. Busca el instante preciso para recordármelo.” (Pqht: 14). Sarah se siente débil, temerosa ante él: “Escribo mientras Ignacio duerme. Tomo cerveza y tiemblo ante la idea de que lo vaya a leer.” (Pqht: 33). Ignacio siempre está comparando su percepción como escritora con otras que él considera admirables, como por ejemplo Katherine Mansfield: “Ignacio leía [...] el diario de Katherine Mansfield, su libro de cabecera. “La mejor escritora es ella”, decía sonriente [...] No transcurrieron ni tres minutos sin escuchar de nuevo que el estilo de Katherine era sustancialmente hermoso, más que el de Virginia Woolf” (Pqht: 17). Aún mas, cuando se separaron, él le escribía “Cuando tú busques separarte, entonces yo ya tendría que ir preparándome para morir (algo que espero sea pura paranoia) pero tú entonces habrás concluido como escritora.” (Phtr: 22). Esto trae como consecuencia el bloqueo de sus habilidades como escritora y la frustración con ella misma por no poder comunicar lo que lleva adentro. En la vida familiar, ambos no participan de la misma manera, ella como mujer asume la responsabilidad de atender a la familia.

Por otro lado, el trabajo en la universidad es agobiante para ella y es un tipo de opresión, ella quiere dejarlo pero no puede, depende de éste ya que es ella quien sustenta a su familia. Aparte de esto, está la opresión originada por la inseguridad y el miedo que ocasiona el vivir en una ciudad ruidosa azotada por la violencia social.

En Fina, una forma de opresión se da por el lado personal. Lleva una relación de pareja con un hombre casado, Humberto, el cual no le da el lugar que merece como mujer, ni se interesa por su dignidad ni en las apreciaciones que ella hace: “A veces era irónico con los comentarios que

ella hacía de los libros que leía. Ella pensaba que su actitud no era gratuita, notaba algo de mezquindad y recelo” (PE: 162). A Fina le costaba la idea de separarse, se sentía atada a él porque ya se había acostumbrado, inclusive había intentado algunas veces terminar con él: “Ella había deseado separarse de él. Hacía algunos años, cuando sus hijos eran aún pequeños, las visitas de él eran irregulares” (PE: 43), sin lograrlo.

Su trabajo en el banco es otra opresión para Fina. Ella ha pasado casi toda su vida trabajando fielmente en esa institución que se ha llevado su juventud, que no le ha dado oportunidades de mejorar; ha visto cómo el banco prefería ascender a otros empleados subalternos y no a ella, esto le hizo ver que la jubilarían con una cantidad mínima. El banco que fue para ella la imagen de seguridad y confianza nunca la había valorado, solo decepcionado.

En este contexto, ambas protagonistas, llegan a un momento en el que al sentirse cansadas, agobiadas e inconformes con sus realidades empiezan a cuestionarlas llevándolas a reflexionar sobre su existencia, qué es lo que tienen, lo que quieren o lo que anhelan en sus vidas, en otras palabras, se ven en el interior de ellas mismas. Esta actitud favorece en ellas, inconscientemente, la búsqueda de una liberación, puesto que, el hombre cuando está caído en el mundo, sumido en el agobio de los objetos que lo rodean, en la uniformidad de la vida cotidiana, no puede alcanzar el sentido íntimo de la existencia sino que está a voluntad del estado de angustia que le produce la nada. Al enfrentarse con la nada el hombre descubre sus más ocultas posibilidades y, ante el sometimiento de una cotidianidad irreflexiva, logra la libertad (Rodríguez, 1974: 12).

El liberarse de lo que a uno le oprime e impide la autonomía personal, para tener una vida digna, está relacionado con el interior de uno mismo. La liberación en el ser humano empieza tomando conciencia de su opresión y marginación (Lora, 1985: 31), es decir, cuando se comienza a analizar sobre cuáles son las causas o motivos de la situación actual que producen infelicidad. Este proceso es complejo, con muchas incoherencias y vacilaciones, se tienen que eliminar emociones y sentimientos negativos: miedos, angustias; se requiere valentía para liberarse de ellos. Cuando ya se está consciente de su propia dignidad, esto es, aceptarse y valorizarse a sí mismo, viene la confianza en las propias posibilidades como persona, lo que conlleva a descubrir alternativas, posibilidades de cambio y a asumir la responsabilidad por la propia vida. Y es que vivir exige que entendamos cuando tenemos que pararnos, detenernos para pensar y reflexionar, meditar en cómo vamos a encontrar nuestro lugar tanto individual como colectivamente. Esta es la condición necesaria para tomar decisiones correctas desde el punto de vista de las medidas sociales y culturales (Irigaray, 1994: 57).

¿A qué libertad aspiran Sarah y Fina? Lo que ambas necesitan no es libertad en sí –término muy amplio que no vamos a analizar en este trabajo–, sino liberación. La liberación que necesitan ambas es más interna (dependencia emocional) que externa (dependencia económica). Es una liberación psicológica.

En Sarah, la liberación es un proceso muy difícil, ésta va llegando conforme va sintiendo que ya no depende de sus sentimientos y de sus fantasmas internos. En el contexto personal, primero se libera de sus familiares cuando su madre abandonó definitivamente el país y vendió la casa en la cual Sarah y sus familiares habían vivido más de treinta años: “Mi madre había partido a Nueva York [...] Lo primero que hice aquella insólita semana en la que ella partió fue recobrar mi libertad: probarla significaba vencer el tedio. El barco hace agua. Saltar. Y corrijo un poema que título la arbitrariedad.” (Pqhtr: 65).

Luego, debido a una separación, se libera físicamente de Ignacio, pero emocionalmente su liberación se da de a poco al cuestionar sobre su vida al lado de él: “Había poseído a Ignacio durante esos diez años de matrimonio a través de su megalomanía, de sus celos, de su miedo a ser desplazado. Incluso reverencí su poesía como en una especie de liturgia.” (Phtr: 21). Pero para Sarah liberarse significaba: “sentirse ligada a una misteriosa falta. Era como estar lanzado a su suerte sin saber cómo defenderse. Hay personas que se acostumbran a ser cazadas. Yo era una de ellas.” (Pqhtr: 21). En este proceso ella lucha con sus sentimientos: “Sería importante saber si me ama todavía” (Pqhtr: 42), y responsabilidades:

¿Cómo entender a un Ignacio libre, ligero y seguro de sí mismo? Al parecer el tratamiento va dando resultados positivos. Yo dejaré de ser la columna y dejaré mi fuerza sin sentido. Librarme de esa fuerza puede significar una resurrección o la muerte (Phtr: 45).

Respecto a su lado artístico, la liberación se da cuando empieza a encontrar su lugar como escritora, experimentando sus propias formas y manejo del lenguaje. Al no sentirse vigilada ni controlada emocionalmente por Ignacio empieza a afluir su lado de escritora y siente que las palabras acuden, algo que antes era una especie de tormento y sacrificio:

Me veo publicando con un lenguaje pulido. Me pregunto el sentido de hacer algo parecido en Lima. Mi texto me deja ahora indiferente. Pensar que hasta hace algunos meses representaba para mí la figuración del sufrimiento. ¿O es que cada sufrimiento deja de ser cuando aparece otro? (Pqhtr: 51).

La libertad intelectual, según Woolf (1929), depende de cosas materiales y la poesía a su vez depende de la libertad intelectual. “Intellectual freedom depends upon material things. Poetry depends upon intellectual freedom. [...]. That is why I have laid so much stress on money and a room of one’s own.” (Woolf 1929:97). Esta cita se puede interpretar de un modo idealizado y decir que cuando una escritora o poeta tiene un lugar o un cuarto propio sin preocupación económica está liberada de tensiones, tiene armonía, entonces como consecuencia de esto viene la libertad y la plenitud de expresión del arte.

En una reseña a esta obra, respecto al personaje de Sarah, Cornejo Polar¹⁹ afirma que “se escribe porque se ha alcanzado la autonomía personal, liberándose con escondido coraje, pero –al mismo tiempo– se libera porque se escribe y porque es con la palabra que se instaure ese urgente e inabdicable espacio de autonomía personal.” (Cornejo, 1993).

En el último párrafo de la novela leemos: “La última sensación fue aplastar un pequeño insecto, tocar con la punta del zapato el líquido que se derramó de su vientre hinchado y expulsándolo hacia el exterior, cerrar la puerta”. Estas líneas podemos interpretarlas como que Sarah ya no siente vinculada a Ignacio, ya no depende de él, ella ha alcanzado su liberación personal.

La liberación personal de Fina se inicia cuando acepta que su relación con Humberto no tiene futuro debido a que él no considera el tema de la separación de su esposa: “comprendió que él no sólo la había decepcionado sino que, además, había definido el tipo de vínculo que podían tener en el futuro.” (PE: 48). Empieza a cuestionar la actitud de Humberto hacia ella y también la actitud de ella misma hacia esta relación. Fina se da cuenta de que “La imagen de Humberto

¹⁹ Antonio Cornejo Polar (1936-1997), crítico literario peruano, doctor en letras. Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima-Perú. Profesor invitado de las universidades de Pittsburgh y Berkeley (USA). Fundador de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”).

le generaba sentimientos ambivalentes” (PE: 43), también que “él era un cobarde y que se amilanaba fácilmente” (PE: 45). Ella ya no quiere dar nada para salvar la relación porque ya está cansada de que Humberto no le dé el apoyo y la consideración que ella necesita como mujer, sólo incertidumbres, sentimientos de culpabilidad e inseguridad. Admite que “la separación era la consecuencia natural de un deterioro paulatino que ella constataba” (PE: 46), y que ya no siente nada por él, por lo que decide ser indiferente con él: “Pensó que si seguía así, él muy pronto terminaría aburriéndose. Para lo que me sirve, se dijo, mientras lo veía arrancar en el automóvil. Al cerrar la puerta de la casa, tuvo una sensación de profundo alivio.” (PE: 197). De esta manera, empezó a sentirse liberada de la dependencia que sentía hacia él.

Por el lado laboral, al revisar detenidamente un problema con una operación financiera de un cliente, su intuición femenina la lleva a reflexionar y a descubrir una red de transacciones financieras ilícitas en la cual están implicados empleados y gerentes. Al darse cuenta de la situación, descubre características en su personalidad no conocidas hasta entonces y, empieza con cautela a idear un plan el cual ejecuta en forma silenciosa y sutil. Lograr realizar exitosamente esta acción ilegal, de una manera audaz y a su favor, la lleva a equilibrar el poder entre los sexos y el respeto de sus compañeros de trabajo; sabe pues que no van a atreverse a denunciarla, puesto que ella ha utilizado los mismos procedimientos que los del mundo bancario, y en cierto modo son cómplices. Esta seguridad económica adquirida la hace sentirse libre, ahora puede jubilarse, dejar de trabajar sin preocuparse por un futuro económicamente incierto. Así se cumple lo dicho por Irigaray, que el respeto de los sexos en una igualdad jurídica adaptada para cada uno de los sexos tiende a estar conectado a los problemas de dinero o, al menos, a dar preferencia al poseedor de los bienes en lugar del respeto por la persona (Irigaray, 1994:111).

Ambas pasan de ser dependientes de una situación que las oprimía a ser guías de sus propias vidas. Quizás, la afirmación de la libertad individual o liberación personal las lleve al encuentro de una soledad, pero van a ser ellas las que guíen sus propios pasos. Para la mujer la libertad es la condición de respeto a su dignidad humana, más que una necesidad para sentirse individualmente “dueña de su vida” (Lora, 1985: 37).

6 Conclusiones

Una de las hipótesis de nuestro trabajo era que los personajes de estas novelas tenían muchas similitudes y que el orden de género afectaba y condicionaba el contexto donde se desarrollaban; después de haber analizado a las protagonistas de ambas novelas vemos que, a pesar de tener distintas personalidades, efectivamente, tienen varias características en común; entre ellas, que llevan una relación sentimental en la cual no se sienten satisfechas, debido a que está pasando por un proceso de deterioro. También hay similitudes en el hecho de que ambas trabajan y sostienen su hogar pero que no se sienten a gusto en el ambiente laboral.

Estas historias tienen por escenario la misma ciudad pero en ámbitos y en tiempos diferentes. El entorno social tiene gran influencia en la vida de las dos protagonistas. En *¿Por qué hacen tanto ruido?*, el trasfondo caótico y ruidoso, ocasionado por los problemas políticos y sociales de la ciudad donde se desarrolla la historia, influye en la vida conyugal de Sarah, la cual también está pasando por una crisis, creándose así un paralelo entre su mundo exterior e interior, condicionando varios aspectos de su vida: El aspecto laboral, su trabajo como profesora de Literatura; el aspecto artístico, el de escritora; y su vida personal como mujer. Durante estas vivencias y el proceso en el cual Sarah reflexiona sobre su vida, la literatura tiene un lugar muy importante, pues le sirve de apoyo en los momentos de angustia y también de refugio para sobrevivir.

El trasfondo de la historia de *Puñales escondidos* se desarrolla en una ciudad tranquila. El entorno social de Fina está conformado principalmente por su vida laboral en el banco –donde la evidente desigualdad de género la perjudica al no haber igualdad de oportunidades– y su vida sentimental al lado de un hombre casado que no la valora ni le da un lugar respetable en su vida. En este contexto, Fina, encuentra apoyo en la lectura, una actividad nueva para ella, e inclusive se identifica con algunos de los personajes de las novelas que lee, hecho que le hace ver la vida de un modo diferente y la inspira a tomar decisiones, las cuales nunca había contemplado ni atrevido a hacerlas.

Observamos que ambos personajes, influenciados por la literatura, se descubren a sí mismos y se ven envueltos en actividades que no habían planeado, o en situaciones que no llegan a compartir del todo, cumpliéndose lo que Kolodny señala como “perspectiva reflexiva” que es uno de los varios modelos estilísticos típicos de la novela femenina (Moi, 1995:81).

Otra de las hipótesis era la suposición de que en el anhelo de sentirse liberadas de sus mundos cotidianos ambos personajes vulneran, en cierto modo, lo convencional. Vemos que las protagonistas, de las dos novelas se desenvuelven en un contexto social regido por la diferencia de los géneros, la cual restringe sus facultades y limita sus acciones. Sin embargo, estas no mantienen la condición de mártir en la que quizás en un principio estuvieron sujetas; podemos apreciar que después de muchas indecisiones y cavilaciones ellas se atreven a tomar decisiones y a utilizar los mismos métodos que sus pares masculinos.

Según nuestro análisis, podemos notar que los personajes de estas novelas sí transgreden las normas de sus mundos cotidianos, condicionadas por el género, al variar sus comportamientos tradicionales durante el proceso de su liberación personal. Esto lo apreciamos en Sarah cuando, al ir logrando expresarse como escritora, empieza a obviar a Ignacio, su esposo y figura ideal de

lo que debía ser un poeta, quien precisamente como poeta va perdiendo su poder creativo. También, Sarah, como esposa, es quién acaba con la relación matrimonial, algo que no está contemplado en las normas que rigen la sociedad patriarcal, en la cual la mujer debe estar al lado del hombre. En el caso de Fina, inspirada en lo que lee, va adquiriendo valor y se atreve a tomar decisiones transgresoras en su vida, esto lo vemos cuando realiza la audaz e ilegal transacción financiera a su beneficio, confiando en que al haber descubierto el modo ilícito de operar de ciertos ejecutivos, éstos no la delatarían. Una acción que no se espera de una mujer que durante muchos años ha trabajado fielmente para el banco. La consecuencia de estos hechos trae como resultado una cierta liberación de la situación que les agobiaba.

Creemos que ambas protagonistas al sentirse liberadas cambian su modo de ver la vida, se convierten en seres más seguros de sí mismos, más fuertes, con valentía para afrontar la vida y con una actitud positiva hacia el futuro.

Bibliografía

Adam, Jean-Michel y Lorda, Clara-Ubaldina (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Aguirre, Joaquín (2001). *Intertextualidad: algunas aclaraciones*. <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm> [Consultado: 23-04-2009].

Alemaný Bay, Carmen (2003). *Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*. Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante No 16, Serie monográfica, No 6. Departamento de Filología española, lingüística general y teoría de la literatura. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7272/1/ALE_16_05.pdf [Consultado: 02-10-2008].

Arroyo Redondo, Susana (n.d.). *Autoficción*. <http://www.autoficcion.es/casos.html> [Consultado: 20-04-2009].

Banco Central de Reserva del Perú (n.d.). *Labor editorial: Reseña de libros. FE 069 Puñales escondidos* (Pilar Dughi). <http://www.bcrp.gob.pe/labor-editorial-y-venta-de-publicaciones/resena-de-libros.html> [Consultado: 22-04-2009].

Bartet, Leyla (2006, 01 de mayo). *¿Tiene sexo la literatura?* Revista Quehacer No160. <http://www.articlearchives.com/1544716-1.html> [Consultado: 20-01-2009].

Biografías y vidas (n.d.). *Isaac Bashevis Singer*. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/singer.htm> [Consultado: 21-06-2009].

Bossio, Sandro (n.d.). *Diálogo con Carmen Ollé: No existe literatura femenina, sino literatura universal*. <http://www.librosperuanos.com/autores/sandro-bossio6.html> [Consultado: 23-02-2009].

Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Cabral, Nicolás y Lemus, Rafael (n.d.). *Samuel Beckett, Manchas en el silencio*. <http://letraslibres.com/pdf/10982.pdf> [Consultado: 21-06-2009].

Camarero, Jesús (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” (n.d.). *Semblanza de Antonio Cornejo Polar*. <http://celacp.perucultural.org.pe/textos/art7.pdf> [Consultado: 20-08-2009].

Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán (2006). *Homenaje a Pilar Dughi*. http://www.flora.org.pe/homenaje_Pilar.htm [Consultado: 03-02-2009].

Cornejo, Antonio (1993). *Carmen Ollé: ¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima, Centro Flora Tristán, 1992. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana No 38. Lima. pp. 427-428.

CVR (Comisión de la verdad y reconciliación) (2003). Tomo II. Sección segunda: Los actores del conflicto. Capítulo 1: Los actores armados.

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20II/CAPITULO%201%20-%20Los%20actores%20armados%20del%20conflicto/1.1.%20PCP-SL/CAP%201%20SL%20ORIGEN.pdf> [Consultado: 30-01-2009].

Darrigrandi, Claudia (2008). *Escritoras latinoamericanas en el espacio urbano: representaciones, registros y re-consideraciones de la ciudad*. A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina. Vol. 5, No 2, pp.282-291.

http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter_08/documents/Darrigrandireview.pdf [Consultado: 15-05-2009].

Dughi, Pilar (1998a). *Puñales escondidos*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú Fondo Editorial.

Dughi, Pilar (1998b). “La creación literaria y las leyes contemporáneas del mercado”. En Robles, Marcela *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, (pp. 39-49). Lima: Editorial Fondo de cultura económica Tierra Firme.

Eco, Umberto (1985 [1976]) *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: LUMEN.

EPdLP (n.d). *Charlotte Bronte*. <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1504> [Consultado: 30-10-2010].

Galeon hispavista (n.d.). *Charles Baudelaire: vida y obra literaria*. <http://www.baudelaire.galeon.com/biog.htm> [Consultado: 21-06-2009].

Gardini, Walter (1996). *Religiones y Literatura de Japón*. Buenos Aires: Editorial Kier S.A.

Gazzolo, Ana María (1998). “Mitos en la literatura reciente del Perú”. En Robles, Marcela *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, (pp.51-59). Lima: Editorial Fondo de cultura económica Tierra Firme.

Guich, José (1998, 23 de diciembre). *La Daga que Resiste*. Revista Caretas No 1548. <http://www.caretas.com.pe/1998/1548/culturales/culturales.htm> [Consultado: 03-10-2008].

Hidalgo, Teodoro (2004). *Sendero Luminoso. Subversión y contrasubversión. Historia y tragedia*. Lima: Santillana S.A.

Höglund, Anna Maria (2000). *Män och kvinnor – vad vet en genusvetare?* Estocolmo: Cura och Utbildningsradion.

Irigaray, Luce (1994). *Könsskillnadens etik och andra texter*. Estocolmo/Stehag: Editorial Brutus Östling Symposion AB.

Jaspers, Karl (1974). *Filosofía de la existencia*. Buenos Aires: Ediciones Aguilar Argentina SA.

Lauer, Mirko (1995). “Plumas. Relaciones de género en la literatura peruana”. En Barrig, Maruja y Henríquez, Narda. *Otras pieles. Historia, género y cultura*, (pp.117-127). Lima: PUC.

Lecturalia. Red social de literatura, comunidad de lectores y comentarios de libros (n.d.). *Bernard Malamud*. <http://www.lecturalia.com/autor/2316/bernard-malamud> [Consultado: 11-03-2010].

Libros peruanos (n.d.). *Mirko Lauer*. http://www.librosperuanos.com/autores/mirko_lauer.html. [Consultado: 07-10-2009].

- Lora, C., Barnechea, C. & Santisteban, F. (1985). *Mujer: Víctima de opresión, portadora de liberación*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas - Rímac.
- Macgregor, Joseph (n.d.). *Comentarios sobre Diario de Katherine Mansfield*. http://libros.ciberanika.com/libros/D/diario_de_katherine_mansfield.htm [Consultado: 18-06-2009].
- Mañas, Pilar (2005). “Mujeres y Literatura: indiscreciones y perplejidades”. En Isabel de Torres *Miradas desde la perspectiva de género*, (pp. 115-122). Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- Martínez, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Moi, Toril (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ollé, Carmen (1992). *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Ollé, Carmen (2000). *Mujer escribiendo*. Revista Quehacer No121, nov.- dic. <http://w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh121co.htm> [Consultado: 16-02-2009].
- Ricœur, Paul (2000). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Robles, Marcela (1998). “Visión de lo femenino en el cine y la literatura”. En Robles, Marcela. *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, (pp. 113-125). Lima: Editorial Fondo de cultura económica Tierra Firme.
- Rodríguez, Luis (1974). “Prólogo”. En Jaspers, Karl. *Filosofía de la existencia*, (p.10). Buenos Aires: Ediciones Aguilar Argentina SA.
- Rowe, William (1996). *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: (Argentina): Beatriz Viterbo Editora, Lima: Mosca Azul Editores.
- Sala, Mariella (1995). “La versión femenina de la femineidad. Sobre lo “femenino” en las novelas de mujeres”. En Barrig, Maruja y Henríquez, Narda. *Otras pieles. Historia, género y cultura*, (pp.129-140). Lima: PUC.
- Sala, Mariella (2008). “Simone de Beauvoir: El poder de la escritura”. En Moromisato, Doris. *La segunda mirada. Memoria del coloquio Simone de Beauvoir y los estudios de género*, (pp. 13-17). Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Silva-Santisteban, Rocío (1998). “Escrito con el cuerpo”. En Robles, Marcela. *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, (pp. 127-151). Lima: Editorial Fondo de cultura económica Tierra Firme.
- Silva-Santisteban, Rocío (2006). *La belleza es un corsé de acero*. La Insignia. Perú, diciembre de 2006. http://www.lainsignia.org/2006/diciembre/cul_023.htm [Consultado: 18-11-2008].
- Singer, Irving (1999). *La naturaleza del amor: Cortesano y romántico (v.2)*. México D.F.: Siglo veintiuno editores S.A.

Suárez, Mario (2006, 20 de marzo). *La obra narrativa estimulante de Pilar Dughi*. Diario El Peruano, sección Identidades. Reflexión, Arte y Cultura Peruana Edición 104.
<http://www.editoraperu.com.pe/identidades/104/encuentros.asp> [Consultado: 03-02-2009].

Tuesta, Sonaly (1993, 26 de mayo). *Mi imagen no huele ni hace ruido*. El Peruano suplemento Revista, Lima, p.9.

Universia (2008). *Ubican Piedra del Sol como uno de los grandes poemas del siglo XX*.
<http://noticias.universia.net.mx/ciencia-nn-tt/noticia/2008/04/30/22746/ubican-piedra-sol-como-grandes-poemas-siglo-xx.html> [Consultado: 21-06-2009].

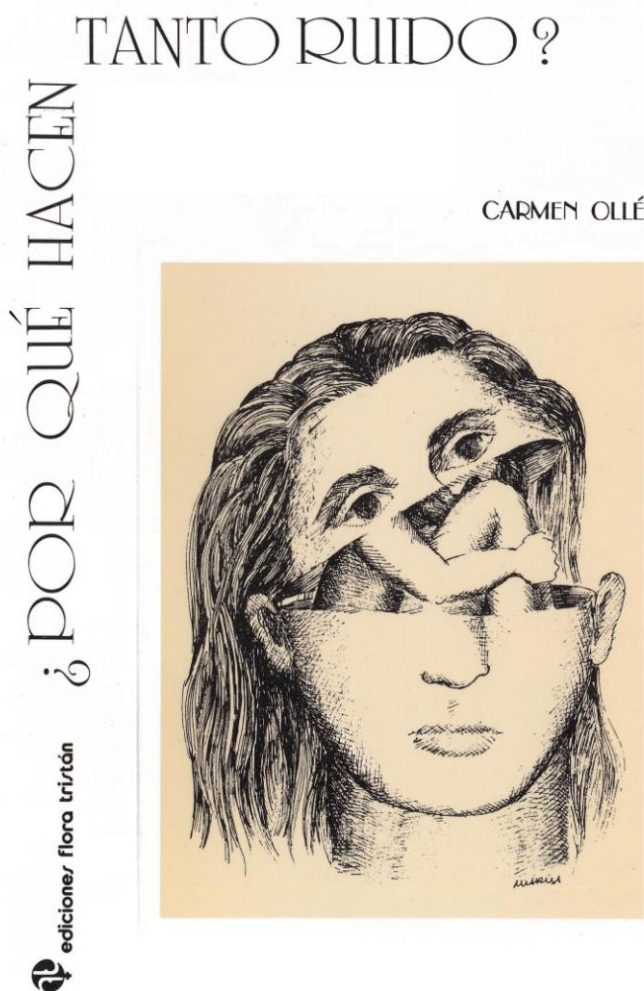
Velázquez, Marcel (2001). *El revés del marfil*. Lima: Editorial Universidad Federico Villareal.

Velázquez, Marcel (2007). *Prosas amátridas. Retrato de una mujer frente a una copa*.
<http://www.elcomercio.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-06-10/ImEcDominical0740392.html>
[Consultado: 16-02-2009].

Yuval-Davis, Nira (2004). *Género y nación*. Lima: Centro de la mujer peruana Flora Tristán.

Woolf, Virginia (1929). *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin Books.

Apéndice



Sonaly Tuesta, poeta y periodista peruana, al describir la carátula del libro *¿Por qué hacen tanto ruido?* de Carmen Ollé de la edición del año 1992 señala lo siguiente:

El rompecabezas de Carmen nos conecta a través de la carátula con su intimidad, con la mujer polifacética y a la vez cotidiana. El dibujo es una especie de desdoblamiento: el rostro de una mujer dividido como base y tapa al estilo de una caja, en donde se observa parte de un cuerpo también de mujer. Es descubrir al otro yo, la parte escondida del paisaje, algo así como un fuera de cámaras tomado para anexar lazos. El fondo blanco retoca lo femenino del producto, pureza a pesar del pecado, silencio a pesar del ruido. Poesía al fin y al cabo (Tuesta 1993).

Carátula del libro *Puñales escondidos* de Pilar Dughi. Primera edición, 1998.



Stockholms universitet
106 91 Stockholm
Telefon: 08-16 20 00
www.su.se



Stockholms
universitet