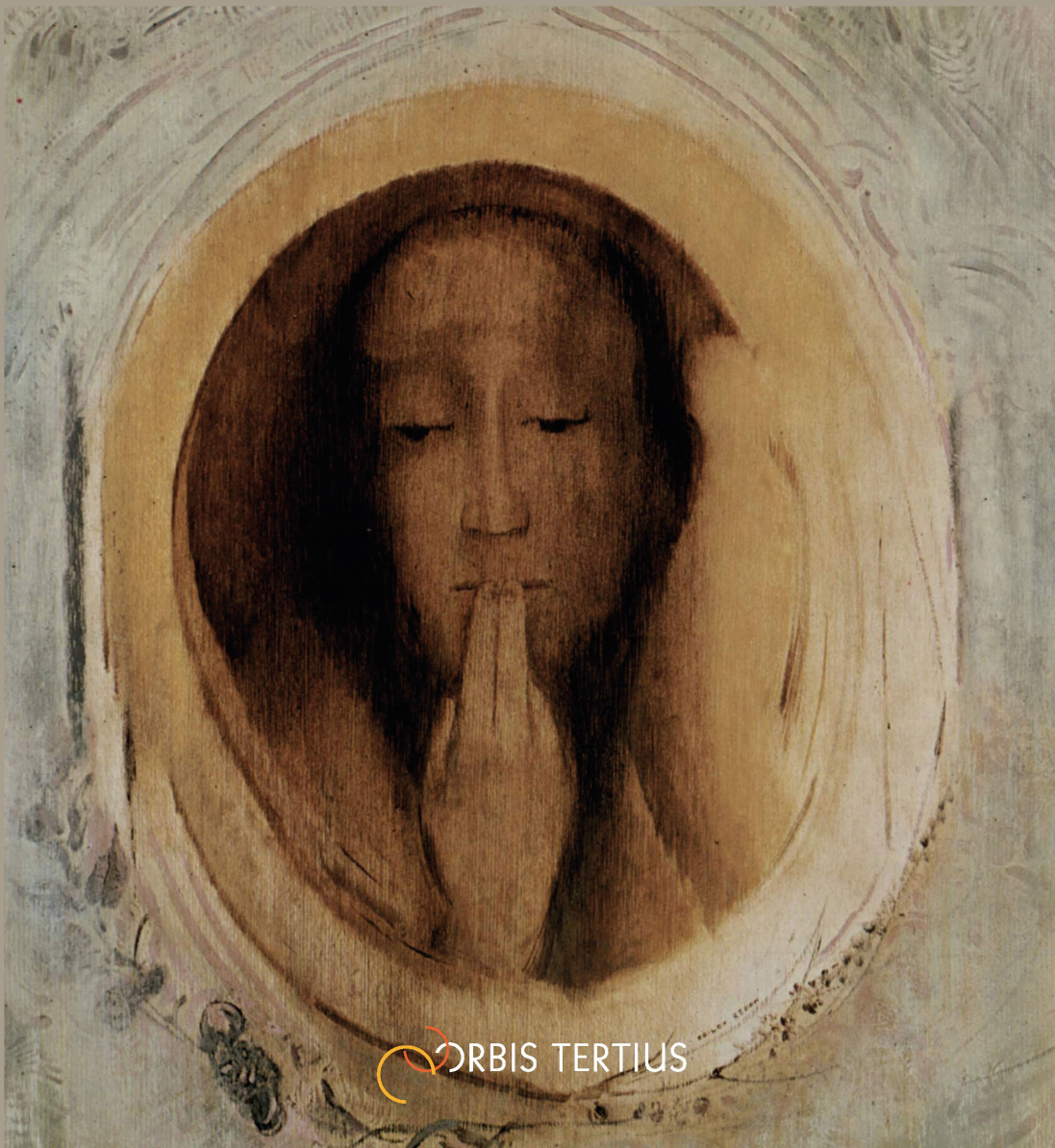
L'EXPRESSION DU SILENCE

DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

ÉDITION DE NATALIE NOYARET ET CATHERINE ORSINI-SAILLET



ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2018
© Les auteurs

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-115-2
ISSN : 2265-0776

Illustration de couverture : *Le Silence* (1911) d'Odilon Redon (détail).

TABLE DES MATIÈRES

Natalie Noyaret, Catherine Orsini-Saillet
Préface 7

CONFERENCIA-CHARLA INAUGURAL

Soledad Puértolas 13

CHAPITRE 1
Le silence : rhétorique et typologie

Eugénie Romon
Le rôle du silence dans l'œuvre de Soledad Puértolas 31

Cécile François
Le silence et ses résonances dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela 45

Murielle Borel
Les silences éloquents dans la production brève de Javier Marías : poétique, genre et stratégie 63

Anne-Sophie Gullo
La poética del silencio en las obras de Alejandro López Andrada 79

Xavier Escudero
Los mil y un matices del silencio en *Nemo* (2016) de Gonzalo Hidalgo Bayal 95

CHAPITRE 2
Silence et construction de soi

Jean-Christophe Martin
Du silence contraint à l'épanouissement de l'être dans *El hombre bicolor* de Javier Tomeo 111

Elide Pittarello
Voces fantasmales en *La soledad era esto* de Juan José Millás 125

Nathalie Sagnes-Alem
Silence et (post)colonialité dans *La vida perra de Juanita Narboni* d'Ángel Vázquez 139

Patricia Mauclair
Le silence dans les albums de jeunesse contemporains en Espagne 151

Christine Di Benedetto
El impostor de Javier Cercas, un silence éloquent 167

CHAPITRE 3
Silence et histoire familiale

Fanny Lelièvre
Silence du père dans *La gloria de los niños* de Luis Mateo Díez (2007), *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute (2008) et *Intemperie* de Jesús Carrasco (2013) 185

Natalie Noyaret
Formes et enjeux du silence dans *Demonios familiares* d'Ana María Matute 201

Angélique Pestaña
Le silence, témoin d'un acte indicible dans *Los aires difíciles* d'Almudena Grandes 217

Geneviève Fabry
Silencio y secretos de familia en la novela española de los años 1990 ... 229

Caroline Bouhacein
La poétique du silence dans *Donde no estás* de Gustavo Martín Garzo 243

CHAPITRE 4
Silence, Histoire, pouvoir

Blanca Riestra
La presencia del silencio en *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo 263

David Becerra Mayor
La actualización del animismo en *Soldados de Salamina* y *La lengua de las mariposas* 279

Marie Delannoy
De la terreur du franquisme au terrorisme de l'ETA : le silence, ses conséquences et ses ruptures dans *Las cenizas del hierro* de Ramiro Pinilla et *Patria* de Fernando Aramburu 297

Gregoria Palomar
L'expression du silence dans *Patria* de Fernando Aramburu : un douloureux mutisme dans une guerre fratricide 313

Beatriz Calvo Martín
Silencios, secretos y sobreentendidos en la novela *Cuatro por cuatro* de Sara Mesa 329

Résumés 343

Les auteurs / Los autores 355

VOCES FANTASMALES EN *LA SOLEDAD ERA ESTO* DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Elide Pittarello
Università Ca' Foscari Venezia

El discurso del narrador

El título de un libro no designa solo un contenido. Según Genette entabla una conversación entre el autor y su público[1]. La que propone Juan José Millás en *La soledad era esto*[2], Premio Nadal 1990, vierte inicialmente sobre un callar que significa. Expresa la renuncia a uno de los cimientos de la condición humana: la palabra que traba relaciones interpersonales en la esfera privada y pública. Cuanto más se debilita ese contacto, tanto más la soledad deriva hacia la desolación y la apatía, donde no caben el deseo ni la esperanza[3]. Elena, la protagonista de la novela, no está sola, se siente sola. Le falta lo que, según Lacan, es indispensable para la constitución del sujeto, el signo del amor del Otro[4]: en este caso del marido, de la hija casada, de la hermana y en particular de la madre. Del padre que había muerto hacía años no dice casi nada. Una reserva también significativa que remite a la debilitación del orden patriarcal, tal como lo analizan los estudios de género[5]. Para Elena las figuras masculinas palidecen sin apenas conflictividad, no son objetos de enfrentamiento ni de aversión.

1. Gérard Genette, *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987, p. 73.
2. Juan José Millás, *La soledad era esto*. Barcelona: Destino, 1990.
3. Aldo Carotenuto, *Vivere la distanza*. Milano: Bompiani, 1998, p. 6.
4. Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Vol. 1. Milano: Raffaello Cortina, 2012, p. 438.
5. Jane Pilcher & Imelda Whelehan, *50 Key Concepts in Gender Studies*. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington DC – Melbourne: Sage Publications, 2017.

El rasgo prominente de la primera parte de *La soledad era esto* es el uso de una voz omnisciente que explota poco sus privilegios, pues presenta la conducta de Elena con escasos comentarios. Lo confirma el estilo del discurso que privilegia la parataxis, la calificación escueta, la conceptualización axiomática. Puesto que la semántica no es separable de la pragmática, lo que afirma este narrador no es averiguable. Dependiendo la verdad o la falsedad de un acto lingüístico de las intenciones y las circunstancias del hablante[6], en la enunciación de *La soledad era esto* también comunica la falta de ilación, el logos intermitente que acaba siendo oscuro no obstante la pulcritud de la forma lingüística. Es una retórica típica de Juan José Millás, quien dijo en una entrevista: «La función de la literatura es escribir sobre lo que no se sabe[7]». Nace así el silencio que, según Pierre Van den Heuvel, produce «un *vide* textuel, un *blanc*, un *manque* qui fait partie intégrante de la composition et qui signifie autant ou plus que la parole actualisée[8]».

La eficacia de la reticencia depende de cómo se dosifica lo declarado con respecto a lo implícito. En principio, diciendo menos se debería inferir más, engendrando un silencio que remite a un intenso trabajo argumentativo[9]. Pero Juan José Millás, que extiende lo implícito hasta el inconsciente innombrable, dijo a propósito de *La soledad era esto* que «todo es relato y casi todo es reflexión, pero no se ve[10]». En otras palabras no se dice, especialmente por lo que atañe al narrador omnisciente. A este propósito, recuerda Hannah Arendt que «no es el actor, sino el narrador, quien capta y "hace" la historia[11]». Es indispensable la palabra para que el actor revele quién es en el ámbito de la *polis*, entendida en primera instancia como «la organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos[12]». Callar conlleva grandes riesgos porque «sin el acompañamiento del discurso, –insiste Arendt– la

6. J. L. Austin, *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 144.

7. John R. Rosenberg, «Entre el oficio y la obsesión: una entrevista con Juan José Millás», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n° 21, 1996, p. 145.

8. Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Librairie José Corti, 1985, p. 67.

9. Bice Mortara Garavelli, «Le "tacite congetture" dell'alludere», *in* Carlo A. Augeri (ed.), *La retorica del silenzio*, Atti del Convegno internazionale, Lecce, 24-27 ottobre 1991. Lecce: Edizioni Milella, 1994, p. 391.

10. Michel Santiago, «Juan José Millás: "Escribir es una forma aceptada de locura"», *Leer*, n° 29, Marzo 1990, p. 38.

11. Hannah Arendt, *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 215.

12. *Ibid.*, p. 221.

acción no sólo perdería su carácter revelador, sino también su sujeto[13]». Es lo que plantea toda la narrativa de Juan José Millás, según el cual «la literatura y la realidad, juntas o por separado, poseen una zona irreductible, oscura y ciega como el túnel donde se pierde la conciencia[14]».

La vivencia de Elena se adentra en la dinámica de la familia, la institución que organiza relaciones donde se cruzan el *agon* o conflicto, el *pathos* o sentimiento y el *ethos* o responsabilidad[15]. Los dos ejes fundacionales de la familia, el conyugal por un lado y el parental/filial por el otro[16], condicionan al personaje, dominado por la angustia. La isotopía de este lexema reúne una pluralidad de trastornos físicos, siendo el cuerpo el territorio ambivalente donde lo inmaterial se metaforiza con lo orgánico y expresa intenciones[17]. Pero nadie recoge las señales somáticas que ella envía.

Tratándose de Juan José Millás, el narrador no investiga las causas evidentes o recónditas del problema, se expresa con paradojas de tipo epistémico. Oscilando entre dos extremos que se excluyen, esta enunciación es especialmente adecuada para tratar la consistencia escurridiza del sujeto. La contradicción, escribe Annette de la Motte, «en proposant deux choses qui s'excluent, elle ne dit pas rien ; elle dit, au contraire, que ce sujet ne peut être approché que par une démarche négative[18]». La paradoja que dice retóricamente la fragmentariedad del sujeto es una constante de la narrativa de Juan José Millás, quien desatiende las coerciones sociales y culturales sin teorizar. En la construcción del sujeto desde la otredad, entre quien domina y quien es dominado hay distintos grados de colaboración. Es una cuestión abierta, a menudo un enigma. Al transgredir las normas conversacionales[19],

13. *Ibid.*, p. 202.

14. Juan José Millás, «Literatura y realidad», *Revista de Occidente*, n° 85, junio 1988, p. 122.

15. Eugenia Scabini y Vittorio Cigoli, *Il famigliare. Legami, simboli e transizioni*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2000, p. IX.

16. *Ibid.*, p. 9.

17. Luigi Contadini, «*La soledad era esto* de Juan José Millás, l'universo femminile e la metamorfosi», *Confluenze*, X, 2, 2017, p. 225-226. <https://confluenze.unibo.it/article/viewFile/7786/7497> [Fecha de consulta: 29/4/2018].

18. Annette de la Motte, *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*. Münster: Lit Verlag, 2004, p. 241.

19. H. Paul Grice, «Logic and Conversation», *in* Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics,* Vol. 3, *Speech Acts*. New York: Academic Press,1975, p. 41-58.

el escritor que pone en juego «zonas del ser humano que están sin estudiar[20]» apunta a lo que no se ha dicho todavía.

La conducta del personaje

En *La soledad era esto* la alienación de Elena se despliega en el discurrir de la cotidianidad que, solo por un idealismo prejudicial, podría tildarse de trivial. Los decorados domésticos son reveladores, en palabras del autor «acaban siendo espacios morales[21]». A través de los hábitos del día a día el narrador enfoca a la protagonista en su existencia burguesa, tan contraria a los ideales contestatarios de la juventud. El desvío comportamental de Elena destaca en el contexto de una normalidad española en rápida transformación, a finales de los años 80 del siglo XX. Junto con ella la encarna Enrique, su marido, quien de joven también aspiraba a la revolución y ahora es un empresario del capitalismo globalizado, con el reajuste axiológico que esto conlleva hasta dentro del matrimonio. En este sentido la novela ha sido interpretada también en clave política, contra el pacto del silencio que dio lugar al desencanto[22]. La acedia de la mujer, que no sabe cómo ocupar el tiempo, contrasta con el dinamismo del hombre, adicto a negocios turbiamente enlazados con la política. Son dos caras de la misma moneda al abrigo del uso del hachís, la antigua dependencia que aún comparte esta pareja con medios, cada vez más distante en las respectivas conductas egocéntricas, como se ve desde la escena inaugural de la novela. Mientras se está depilando las piernas en el cuarto de baño, Elena recibe la noticia de que su madre ha muerto. Se la da por teléfono Enrique de manera lacónica y esta es la reacción de la mujer:

> Elena colgó el teléfono y se sentó en el sofá a digerir la noticia; con la mano derecha iba arrancándose las costras de cera que endurecían la pierna correspondiente a ese lado del cuerpo, mientras sus ojos paseaban por las paredes del salón sin registrar nada de cuanto veían. Cuando regresó al cuarto de baño, la cera se había endurecido, de manera que renunció a depilarse la pierna izquierda. Se quitó la bata y se metió debajo de la ducha en una postura que sugería cierto desamparo, pero no llegó a llorar. Parecía así confirmarse una

20. John R. Rosenberg, art. cit., p. 152.

21. *Ibid.*, p. 153.

22. Lo representa con rasgos depresivos y paródicos Santiago Morales Rivera, *Anatomía del desencanto: humor, ficción y melancolía en España,1976-1998*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2017, p. 51-67.

> antigua idea según la cual la muerte de su madre, cuando llegara a suceder, constituiría un trámite burocrático, un papeleo que vendría a sancionar algo pasado, porque para Elena su madre estaba muerta desde hacía mucho tiempo[23].

Con sobrentendidos que presuponen un saber callado[24], asoman las consecuencias de una ruptura de relaciones tan remota que ha borrado la diferencia entre la pérdida imaginada y la que acaba de producirse. La muerte simbólica de la madre parece quitarle a la muerte real cualquier relevancia. Paradójicamente, la actitud luctuosa ha precedido la efectiva pérdida del objeto de amor, dispensando previamente la garantía de su ausencia. Es la simulación defensiva de haber perdido lo que no es posible poseer, propia del ambiguo proyecto melancólico[25]. El narrador no dice nada al respecto, solo muestra cómo quedan neutralizadas las repercusiones afectivas. Elena las exterioriza teatralizando de forma irreverente la aflicción. Primero a través de la ropa, pues deroga el código social del luto poniéndose una lencería provocativa y ocultando la pierna sin depilar bajo unas medias negras. Su sublevación no es comunicable, la destinataria de los signos es ella misma: la respuesta desacralizadora y autodirigida consiste en la ropa interior y en el vello que nadie ve. Este detalle introduce la asimetría, un fertilísimo *topos* del desorden en la narrativa de Juan José Millás[26]. La puesta en escena del duelo prosigue con una estudiada ausencia de maquillaje y el toque final de la falda torcida para ostentar prisa en acudir al hospital. En cuanto al estado de ánimo, allí mismo Elena se anestesia fumando un porro que la abstrae de la circunstancia:

> Cuando apagó el canuto, intentó elaborar un pensamiento brillante o trágico, adecuado a la pérdida que acababa de padecer, pero no se le ocurrió nada. La muerte de su madre parecía, más que un suceso, un simple hecho encadenado a la secuencia de los días y sin capacidad siquiera para constituir una ruptura o una victoria sobre lo cotidiano. El hachís le había golpeado ya en la nuca y presintió

23. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 14.

24. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles: De Boeck Université, 1996, p. 327-329.

25. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1977, p. 25-26. Interpreta *La soledad era esto* en el marco de la melancolía freudiana Santiago Morales Rivera, *op. cit.*, p. 43-74.

26. Yvette Sánchez, «El discreto encanto de la asimetría», *in* Irene Andres-Suárez y Ana Casas, *Juan José Millás*, Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional Juan José Millás, 9-11 de mayo de 2000. Madrid: Arco/Libros, 2009, p. 84-98.

> que en las escenas en las que tendría que participar a lo largo de las horas siguientes ella estaría del lado de los muertos, en aquel lugar donde ahora se encontraba su madre, y desde donde supuso que las cosas de la vida se verían sin pasión, sin odio, sin amor: una mirada neutra, cargada de indiferencia, aunque estimulada quizá por una suerte de curiosidad dirigida a los aspectos mecánicos que producen los afectos[27].

Elena no participa en el velorio nocturno y, alegando un pretexto, tampoco irá al entierro. Hace falta buscar en otro ámbito los síntomas de su dolor silenciado ante los demás y denegado por ella misma. Frente al cadáver de la madre, surge inmediatamente otro *topos* de las ficciones de Juan José Millás, es decir el universo dual, la duplicación espacio-temporal[28]. En esta circunstancia es al mundo de los muertos adonde la hija quisiera pasar para unirse a la madre: una fantasía reveladora del apego que atormenta su subjetividad malherida. Desde las primeras páginas, el planteamiento de *La soledad era esto* se amolda al pensamiento de la diferencia sexuada que tiene en la obra de Luce Irigaray el punto de partida para un vasto debate sobre la necesidad de nuevos saberes, centrados en la relación madre/hija[29]. Para Juan José Millás fue precisamente este el móvil de la novela:

> Lo único que tenía claro era su punto de partida. Una imagen que me fascinaba, la de una mujer cuya madre muere y ella empieza a reelaborar la relación con la madre hasta que esa madre acaba por convertirse en una metáfora del mundo[30].

Pocos años después, tras afirmar que *La soledad era esto* «es una novela escrita desde la falta[31]», el autor reivindicaba la capacidad de asumir una perspectiva femenina en cuanto novelista:

27. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 16.

28. Yvette Sánchez, art. cit., p. 86.

29. Cito algunos de los títulos que recurren más a menudo en la literatura feminista de las últimas décadas sobre la relación madre/hija, a partir de la obra fundacional: Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974; *Le Corps-à-corps avec la mère : conférence et entretiens.* Montréal: Éditions de la Pleine Lune, 1981; *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Éditions de Minuit, 1985; *Sexes et parentés.* Paris: Éditions de Minuit, 1987; *Je, tu, nous : pour une culture de la différence.* Paris: Librairie générale française, 1992.

30. Michel Santiago, art. cit., p. 37.

31. John R. Rosenberg, art. cit., p. 156.

> Yo hablo desde una identidad fraguada en gran parte por madres que han tenido muy poco poder por fuera pero mucho poder por dentro. Entonces, admito todas las críticas que trae mi novela, pero no admito que nadie me prohíba tener una identidad femenina; es más, creo que se escribe desde esa identidad. Uno escribe con el lado femenino[32].

Juan José Millás ha ido al corazón del problema cultural. Reconoce que la madre, en cuanto sujeto poderoso, es el objeto de deseo de la hija, poniendo entre bastidores tanto el freudiano complejo de Edipo como su complemento, el complejo de castración. En general, los críticos que se han ocupado de la novela no hacen hincapié en la relevancia estructural que tiene este desplazamiento del conflicto de mujer a mujer en el ámbito de la familia[33]. Queda el hecho de que *La soledad era esto*, en 1990, desentraña con perspicuidad una cuestión que el pensamiento feminista afrontaría más tarde con alguna dificultad ideológica[34]. Elena, frente al cadáver de la madre, oblitera la presencia masculina, no cuenta ni con el marido ni con el hermano. La muerte saca a relucir cómo se reajustan las relaciones entre los miembros de una familia[35]. Para Elena son las mujeres –la hermana «fría y distante» y la hija que «le lanzaba miradas rencorosas[36]»– las que agudizan una hostilidad compartida con la madre muerta. Además de la consanguinidad, las une simbólicamente un nexo lingüístico, la coincidencia del nombre de pila. Solo ella se llama Elena, una peculiaridad que la excluye del núcleo femenino cohesionado:

> Mi hermana también se llama Mercedes, como mi madre, como mi hija. ¿Cómo quién soy yo? ¿A quién de estas personas me parezco? ¿Cuál de estos rostros dolorosos se llama Elena y lleva una pierna sin depilar? ¿Soy la referencia de alguien o sólo la mitad de este desconcierto? ¿Qué les debo?, ¿qué debo a estas mujeres que todavía

32. *Ibid.*, p. 157.

33. Hace excepción Luigi Contadini, art. cit., p. 226-228. Por el contrario, ve el conflicto como una aplicación de los postulados freudianos Santiago Morales Rivera, *op. cit.*, p. 47.

34. Por ejemplo, distanciándose tanto de Freud como de Lacan, reflexionan sobre el tema Gabriella Buzzatti y Anna Salvo (eds.), *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicoanalisi*. Roma – Bari: Laterza, 1995; Diotima, *L'ombra della madre.* Napoli: Liguori, 2007.

35. Eugenia Scabini y Vittorio Cigoli, *op. cit.*, p. 60.

36. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 18.

> no he terminado de pagar? Una de ellas me amargó la juventud y la otra fue joven cuando yo empezaba a declinar[37].

Nombre y carne, lenguaje verbal y lenguaje somático: en este acoplamiento radica la crisis de pertenencia al orden matrilineal de la protagonista, aferrada por otra parte a pecios de la cultura patriarcal más por rabia que por envidia. Una vez más es la ropa la que delata por fuera su pelea interior. En la cama Elena no luce prendas seductoras, suele ponerse pijamas masculinos. Lleva uno también la mañana del entierro de la madre, al que irá Enrique sin ella:

> Llevaba un pijama de Enrique que le estaba grande, pero que le gustaba por la libertad con que se movían sus miembros dentro de él. En realidad hacía tiempo que usaba para dormir prendas masculinas que decía comprar para su marido, pero de las que se apropiaba ella[38].

Una muestra parecida de la rivalidad con Enrique es la que Elena ofrece cuando se reúne con la hermana y el hermano en el piso de la madre, para repartir la herencia. Se presenta con «una gabardina de su marido que le gustaba especialmente[39]» y anuncia que no se llevará nada de la vivienda materna. Así reaviva la hostilidad con Mercedes, la hermana, mientras Luis no se da por enterado. Es un impasse del que Elena no sale por un acto intencional. La oportunidad le llega de fuera, al abrir por aburrimiento un cajón de la mesita de noche de la madre.

Un sujeto en devenir

Puesto como epígrafe de *La soledad era esto*, un interrogante de Gregorio Samsa, el personaje de Kafka que duda si le conviene acatar su destino de insecto y olvidar la condición humana, ya pone sobre aviso al lector. Luego otros enlaces intertextuales abren una disyuntiva, puesto que tanto Elena como Enrique releen *La metamorfosis* para actualizar sus vivencias respectivas: él poniéndose «en el punto de vista de los padres del insecto, de su jefe, de su hermana[40]», es decir de los poderosos sin escrúpulos; ella identificándose con el insecto pero con el fin contrario a la novela de Kafka, pues se propone «recuperar su antigua imagen antes de morir, antes de que

37. *Ibid.*, p. 19.

38. *Ibid.*, p. 20.

39. *Ibid.*, p. 39.

40. *Ibid.*, p. 87.

otros le mataran[41]». Es otro índice de que la relación de pareja está yendo a pique. La más vistosa, sin embargo, es el hecho de que a Elena le traiga sin cuidado la infidelidad de Enrique. Para comprobarla había contratado por teléfono un investigador, manteniendo el anonimato, pero ante el primer informe, que confirma sus sospechas, se le ocurre una idea que va a cambiar sus hábitos. Archivada la cuestión conyugal, Elena le pide al investigador informes menos asépticos sobre la conducta social del marido, del que apenas sabe nada. Así el punto de vista subjetivo del investigador disipa parte del silencio no solo sobre Enrique, sino también sobre la misma Elena. Las líneas que la retratan son poco halagüeñas, pero reveladoras. Es el espejismo mediado por la mirada del desconocido[42], un sujeto masculino que le propicia a distancia un amago de reinvención de sí misma.

Simultáneamente interviene otra escritura, otra imagen, con la que tampoco contaba. Es el diario de la madre, el legado imprevisto que Elena empieza a leer en cuanto lo descubre, ocultándoselo a sus hermanos: «Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán poco antes de cumplir los cuarenta y tres años[43]». Es la misma edad que tiene ella: primera coincidencia. Como ella, la madre somatizaba sus malestares y tenía una dependencia del alcohol y los ansiolíticos: segunda coincidencia. Son los elementos de una simetría que inaugura, *in absentia*, el proceso del reconocimiento anhelado y temido. El estupor hace mella en la idea que tiene uno de sí mismo, abre a consonancias fortuitas con la experiencia exterior[44]. En el coche lee estupefacta otra entrada y hace lo mismo en cuanto llega a casa:

> Parecía asombrada y perpleja, como si aún no hubiera decidido si el hallazgo constituía un tesoro o una inmundicia. En cualquier caso, se trataba de algo profundamente ligado a su existencia, como si por debajo de la caligrafía de su madre o de las conversaciones que parecía mantener con sus vísceras se ocultara una advertencia que sólo ella pudiera comprender y que parecía referirse a su futuro[45].

Así será. Cada página de los diarios, leída al azar, le descubre cómo la madre, a la que tanto se parece, pensaba en ella con amor, aunque no se lo comunicaba. Por ejemplo, llamándola Elena como su antípoda fantaseada

41. *Ibid.*, p. 99.

42. Massimo Recalcati, *op. cit.*, p. 28.

43. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 44.

44. Aldo Gargani, *Lo stupore e il caso*. Roma – Bari: Laterza, 1986, p. 12.

45. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 51.

o doble imaginario –la prueba del vínculo inscrita en el nombre propio– o realizando el sueño infantil de una moneda hallada en la playa. Aquel reconocimiento espectral y póstumo abre una retrospectiva biográfica imaginaria como cualquier saber sobre el pasado. Desde la distancia insalvable Elena no recupera, sino que inventa una comunicación quimérica con la madre muerta. Tal vez no se haya dado la importancia debida al hecho de que la escritura no es el equivalente de la persona, sino una huella. En ningún caso el diario puede reemplazar a la madre, ni borrar su legado más devastador: el aparente rechazo afectivo que Elena ha duplicado con su propia hija. Reconocer la autoridad simbólica de la madre conlleva una capacidad de mediación en tanto que la palabra que se recibe es encarnada[46]. Pero la madre ha muerto, jamás podrá anudar con la hija el diálogo que cuida. La restitución o agradecimiento que replantea su subjetividad es un proceso unilateral e intermitente, llevado a cabo entre arrojos, abatimientos y azares. Por ejemplo, amoldándose a la iniciativa del hermano que le lleva a casa dos muebles de la madre como recuerdo. Una butaca que «había sido el lugar preferido de Elena, que se lo disputaba a su madre para ver la televisión o leer» y un reloj de péndulo que «había pertenecido a la familia desde tiempo inmemorial[47]». Huellas de una pertenencia a la que no puede escapar.

Mucho se ha escrito sobre el apego a los objetos y el papel que estos desempeñan en la vida de las personas. Me limito a citar a Jean-Paul Sartre, quien dijo que «son las cosas-utensilios las que, en su aparición originaria, nos indican nuestro cuerpo[48]». No por nada Elena, sintiéndose invadida por los muebles de la madre, al principio les tiene miedo, una pasión que provoca turbulencias negativas[49]. Con todo, análogamente a Sartre, Elena acaba identificándose con aquellos objetos por efecto de la apropiación[50], que sin embargo es fruto de un costoso reajuste simbólico de roles. El mensaje callado de esos muebles forma una sinergia con los informes del investigador y el diario de la madre. Pero de repente el narrador omnisciente desaparece, deja un hueco inexplicado que Juan José Millás justifica así:

46. Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre.* Roma: Editori Riuniti, 1991, p. 104.

47. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 53.

48. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza Editorial – Editorial Losada, Madrid, 1984, p. 352.

49. Remo Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza felicità: filosofia e uso politico*. Milano: Feltrinelli, 1991, p. 73.

50. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 613.

> *La soledad era esto* es un historial clínico en el que la enferma mata a su médico (su narrador), para robarle el historial y terminarlo a gusto. De ahí el paso de la tercera a la primera persona hacia la mitad de la novela[51].

Una vez más la escritura cimienta la escritura. La metáfora del historial clínico es la huella de un diálogo pretérito, el resto visible de la escucha del analista.

Hacia una voz propia

En la segunda parte de la novela la voz de Elena es una figura narratológica: «Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán a los cuarenta y tres años[52]». Es su diario –un texto donde, de entrada, *je est un autre*– cuyo íncipit coincide con el de la madre. La repetición del mismo enunciado implica cambios parcialmente sumergidos en el silencio, el lector procede por inferencias. La propia autora admite que avanza a tientas: «Me encuentro en el principio de algo que no sé definir, pero que se resume en la impresión de haber tomado las riendas de mi vida[53]». Es un punto de partida lleno de incógnitas, pero emprendido desde la reconciliación con el fantasma de la madre y sus legados. Son la base del juego de repeticiones y diferencias que posibilita la formación de Elena como sujeto que se renueva aceptando la otredad insoslayable desde el origen:

> Escribo estas primeras líneas de mi vida sentada en una cómoda butaca de piel en la que discurrió gran parte de la existencia de mi madre. A mi espalda, en la pared, un reloj de péndulo, que también perteneció a ella, mide el tiempo, pero no el tiempo que determina la existencia de los hombres, sino el que regula la duración de mi aventura interna, de mi metamorfosis[54].

Es un proceso que, como subraya Luigi Contadini, le permite vislumbrarse «non per ricomporsi o ricostruire un'identità, ma per accettare la sua frammentarietà costitutiva[55]». Elena acomete esta aventura al resguardo de

51. Juan José Millás, «El síndrome de Antón», in *Trilogía de la soledad*. Madrid: Alfaguara, 1996, p. 17.

52. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 107.

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*, p. 108.

55. Luigi Contadini, art. cit., p. 236.

contactos humanos reales. Las voces que reúne son escritas: la de la madre, la suya propia y la del detective, al que ahora le encarga que la siga a ella. La escisión de Elena es aquí aparatosa, siendo la mandante anónima y el objeto consciente de la misma indagación. Tras salir de la que Lacan ha llamado la «anorexia de la palabra[56]», Elena programa reflejarse también en la imagen que le proporciona el hombre al que mantiene en un estado de subordinación y alejamiento. Es una muestra ulterior de cómo la subjetividad es un montaje de elementos heterogéneos y contradictorios. A la vez que va esquinando el mundo masculino, Elena reproduce –invertida– la relación de dominio propia de la cultura patriarcal. Manipula al detective, lo mantiene a raya por teléfono. De su persona le interesa solo la metafórica voz escrita que ella fomenta exhibiéndose en la calle para la producción de informes:

> Como al detective le he encargado ser muy subjetivo, dice cosas de mí que yo ignoraba y eso, además de divertirme mucho, me reconstruye un poco, me articula, me devuelve una imagen unitaria y sólida de mí misma […][57].

Evidentemente esa «imagen unitaria y sólida» es un decir, el soporte narcisista de un andamio frágil. Sigue siendo la escritura el pivote de esta construcción solitaria del yo que organiza lingüísticamente una combinación de instancias elípticas, fantasmagóricas en su mayoría. Imaginando que «el diario es la vida misma[58]», Elena anota las novedades de peso: su hija está embarazada, según le revela el hermano en un encuentro desapacible; se separa del marido, tras un viaje en el cual comprueba que con él ya no comparte nada; no puede prescindir de los informes del detective, porque son una certificación perversa de su existencia[59]. Pero el hombre, seducido de lejos por la figura de Elena con quien cree no haber hablado nunca, deja el encargo, él también involucrado en su espejismo particular. Mientras tanto, instalada en su nuevo piso al que ha traído la butaca y el reloj de péndulo, Elena proyecta dejar de escribir aquel diario relativo a un pasado

56. Massimo Recalcati, *op. cit.*, p. 438.

57. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 109.

58. *Ibid.*, p. 115.

59. Con un análisis pormenorizado, superpone el rol del detective al rol del psicoanalista Isolina Ballesteros, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. New York – San Francisco – Bern – Baltimore – Frankfurt am Main – Berlin – Wien – Paris: Peter Lang, 1994, p. 150-164. Es difícil compartir esta interpretación por varias razones, en primer lugar porque no existe el intercambio de la palabra hablada en presencia, base de la terapia.

con el que ha roto. Sin renegar de algunos rasgos recibidos de la madre –incluido el parecido del rostro–, está dispuesta a aventurarse en un proyecto de vida propio[60]. La metamorfosis es un devenir, entraña tareas inéditas. La primera, hablar con su hija que «no ha advertido aún que es mujer y que esa condición implica un mandato al que tarde o temprano hay que enfrentarse si queremos que vivir continúe mereciendo la pena[61]». De manera solapada, gana terreno el pensamiento de la diferencia. En su aceptado y nebuloso papel de madre, Elena se propone ensayar con su hija, quien garantiza la continuidad biológica, aquella ética femenina que la cultura dominante amordaza. Es un aprendizaje que podría encaminar a las dos hacia el afecto que se han vedado. También en esto el final de *La soledad era esto* es un decir abierto, suspendido.

Nota sobre la práctica de la escritura

Sintetizando la opinión de varios autores, entre ellos Mallarmé, Beckett y Blanchot, Annette de la Motte afirma que el silencio constituye el horizonte de la escritura literaria[62]. Por su parte Jean de Palacio observa que reflexionar sobre el silencio implica asumir la dimisión de la palabra, la promesa no mantenida que sale a relucir a finales del XIX[63]. Es una de las crisis epistemológicas surgidas con la modernidad, pero quizá valga la pena recordar que es el proprio instrumento de la escritura el que conlleva originariamente el silencio.

En cuanto técnica de conservación del discurso, la escritura presupone una separación, existe independientemente del cuerpo en un soporte empírico al que puede uno volver siempre que quiera. No todas las escrituras son iguales, ni plasman el pensamiento de la misma manera. La nuestra, inventada por los semitas y perfeccionada por los griegos, es alfabética, en palabras de Walter J. Ong «el más flexible de todos los sistemas de escritura

60. Por el contrario, piensa que Elena se aísla para reproducir exactamente el destino de la madre Dale Knickerbocker, *Juan José Millás. The Obsessive-Compulsive Aesthetic.* New York – Washington, D.C, / Baltimore – Bern – Frankfurt am Main – Berlin – Brussels – Vienna – Oxford, 2003, p. 97-101.

61. Juan José Millás, *La soledad era esto*, *op. cit.*, p. 180.

62. Annette de la Motte, *op. cit.*, p. 26.

63. Jean de Palacio, *Le silence du texte. Poétique de la Décadence*. Louvain – Paris – Dudley, MA: Peeters, 2003, p. 18.

en la reducción del sonido a una forma visible[64]». Sin embargo, subraya Adriana Cavarero, al sustituir la esfera acústica con un mapa visual, los signos escritos traducen el sonido y lo eliminan, de-vocalizan el enunciado[65]. Desde Aristóteles, el sonido ha estado al servicio del significado, relegando la unicidad de la voz humana al resto inservible de la comunicación. Pero la palabra, recuerda Cavarero, tiene una consistencia sonora. Hablarse, más allá del contenido, es un acto relacional acústico, empírico y material, de las voces singulares[66].

Es importante recordarlo a propósito de *La soledad era esto*, donde la metamorfosis de Elena se basa en la lectura y la escritura, comunicaciones diferidas donde ella controla en silencio sus textos, siempre a disposición. Las voces de sus páginas son fantasmales porque no salen de ninguna garganta, carecen del cuerpo de los locutores: la madre está muerta, al investigador no lo quiere conocer, ella misma se objetiva en los escorzos autobiográficos de su diario. Congeladas en las páginas escritas, esas voces alfabetizadas significan pero son áfonas, perduran como documentos. Afortunadamente el personaje tiene intención de archivarlas, de rebasar el límite de la imaginación autorreferencial y proferir palabras que por fin sean escuchadas produciendo efectos, enlaces. Pierre Van den Heuvel, valorando grandemente la sonoridad y la gestualidad de la comunicación verbal, ha analizado los dispositivos miméticos que la escritura literaria despliega «pour "oraliser" son discours[67]». Buena parte del fingimiento de la literatura se vuelca en crear la ilusión del diálogo. Esta historia de Juan José Millás, tan llena de vacíos enunciativos, no deja de orientarse hacia esa meta.

64. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* México: Fondo de Cultura Económica, 3ª, 2006, p. 93.

65. Adriana Cavarero, *A più voci*. Milano: Feltrinelli, 2005, p. 95.

66. *Ibid.*, p. 21.

67. Pierre Van den Heuvel, *op. cit.*, p. 49.

L'EXPRESSION DU SILENCE DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

ÉDITION DE NATALIE NOYARET ET CATHERINE ORSINI-SAILLET

Sachant combien le silence peut être éloquent, providentiel ou effrayant, conscients qu'il est un élément inhérent à cet art du dire qu'est la prose narrative et qu'il est indissociable de l'acte créatif et de la lecture, les chercheurs de la NEC+ avaient choisi, ces dernières années, de mener une recherche collective sur cette question apparemment paradoxale de « l'expression du silence » dans la fiction littéraire de l'Espagne contemporaine. Le présent volume est le fruit de ces investigations.

Au fil des vingt contributions ici rassemblées, se préciseront les modalités d'inscription du silence dans le texte, se dessineront les contours d'une rhétorique et une ébauche de typologie prenant en compte le silence dans ses multiples configurations, qu'il soit intentionnel ou qu'il relève d'une parole empêchée, voire défaillante… Le silence apparaît, de fait, comme un outil privilégié pour aborder de grandes thématiques de la littérature universelle (la construction de soi, l'histoire familiale ou nationale, la relation au pouvoir). De Jardiel Poncela aux représentants de l'ultra-contemporanéité, c'est un ample éventail de la littérature espagnole du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième qui se déploie, allant jusqu'à proposer une incursion dans la littérature de jeunesse.

Un témoignage d'écrivain ouvre le volume sous la forme d'un dialogue entre Soledad Puértolas et deux spécialistes françaises de son œuvre.

9 782367 831152

www.editionsorbistertius.fr

ISBN : 978-2-36783-115-2
ISSN : 2265-0776
Prix France : 34,90 €