

Confesión y Auto-comprensión en una Novela de Silvia Molina

Horacio González López* e Irene Marquina Sánchez**

*Facultad de Idiomas – imarquinasan@gmail.com

**Instituto de Investigaciones Psicológicas – horacio50@gmail.com

Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México

Resumen

Estas notas proponen que la novela titulada *En Silencio, la Lluvia*, de la escritora mexicana Silvia Molina, es un escrito de ficción confesional. La narrativa confesional no es considerada, aquí, como narrativa de autoconocimiento, sino como narrativa de auto-comprensión. En la novela, a través de una narrativa confesional incompleta, la narradora aborda temas íntimos. Esa incompletud se surge de la constante re-elaboración de la auto-comprensión. Los temas íntimos elegidos para ser narrados y su escritura, son una vía hacia la auto-comprensión. El relato de la novela cubre un segmento del *cronos* de la vida de la narradora. El *cronos* no es el tiempo objetivo sino el tiempo psicológico. La novela aquí estudiada narra el viaje de la mujer hacia su auto-comprensión, la cual es construida a través de la narrativa confesional, y a través de los relatos ofrecidos por la narradora misma, respecto de tres personajes femeninos que la acompañan en su propia confesión: Irene la colombiana, María Ramírez la costarricense, y Catharina de Lovaina la beguina del siglo XVI.

Palabras Clave: Silvia Molina, Confesional, Intimidad, Auto-comprensión, *Cronos*.

Sugerencia para citar este artículo:

González, H. & Marquina, I. (2020). Confesión y Auto-comprensión en una Novela de Silvia Molina. *Subje/Civitas*, 17. Consultado el [fecha] en <http://www.subjecivitas.com.mx/num17/gonzalez-marquina-confesion.pdf>

Abstract

These notes hold the idea that the fiction novel *En Silencio, la Lluvia*, by the Mexican writer Silvia Molina, is a confessional writing. Confessional narrative is not thought as a self-knowledge narrative, but as a self-understanding narrative. Through a non-complete confessional narrative, Monica, the female main character of the novel, comes to deal with different themes which she draws out from her intimate life. That non-completeness of confessional narrative emerges from the constant re-elaboration of self-understanding. The themes chosen to be narrated and their written renditions are thought as the way that drives to self-understanding. The story covers a segment of the *chronos* of narrator's life. *Chronos* is not an objective time but a psychological time. The novel tells the story of a woman's journey to her self-understanding, which is built throughout confessional narrative, and throughout the stories she tells about three female characters that accompany her in the confessional narrative: Irene the Colombian woman, María Ramírez the Costarican woman, and Catharina de Lovaina the beguina of the xvith. century.

Keywords: Silvia Molina, confessional, intimacy, self-understanding, *chronos*.

La Confesión: Lo Íntimo y lo Personal

Publicada en 2008¹ por la editorial Alfaguara, la novela *En Silencio, la Lluvia*, de la escritora mexicana Silvia Molina [10 de octubre de 1946, Ciudad de México], es un *relato* contado en primera persona por un personaje femenino que participa en la *historia* que ella misma cuenta. Se trata, pues, de una novela narrada en primera persona por una narradora intradieética.

La semiótica del *relato* y de la *historia* contada en esta novela, es esencialmente confesional. A través de la construcción escritural de la novela misma, la narradora va a delinear un número dado de temas, e igualmente va a delinear las posiciones que les corresponden, los cuales y las cuales emergen, ambos: posiciones y temas, de su intimidad, y del vivir, del sentir, del dudar, del sospechar y del reflexionar acerca de esa intimidad. Sin embargo, la *historia* narrada sólo exhibe esbozos incompletos de la intimidad de la narradora, y esa exhibición incompleta se hace patente cuando ella habla de su relación con Jan:

Jan había cedido en muchas cosas, incluso íntimas, que no me atrevo a escribir aquí (Molina, 2008, p. 104)...

1. Molina, Silvia (2008). *En silencio, la lluvia*. México: Alfaguara.

Al hablar de cosas ‘...que no me atrevo a escribir aquí’, por la vía de la negación, la narradora deja ver que ella es la fuente escritural de esta novela..., que ella es la fuente de las confesiones ahí escritas..., que ella ha escrito ahí muchas cosas, pero que no se atreve a escribir acerca de muchas otras.

Quizá, desde las *Confesiones* de San Agustín (1980), hasta *Las Confesiones* de Rousseau (1782²), hasta *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1819³), y hasta las *Ensoñaciones de un Paseante Solitario* del mismo Rousseau (1782⁴), la confesión escrita ha sido una auto-develación (*self-disclosure*) irresolublemente incompleta, no sólo porque la confesión no es una manifestación de auto-conocimiento (Katrouli-Elounelli, 2010⁵), sino porque ella es una manifestación de auto-comprensión y, en esta última, el sujeto siempre puede re-elaborar su propia comprensión, siempre puede re-interpretarse nuevamente, y en esa re-elaboración siempre se puede ocultar algo.

En las *Confesiones* (San Agustín, 1980, Libro VIII, Capítulo VII, pp. 146-147⁶), Dios lleva a San Agustín a ‘entrar en sí mismo’ a la par que este último escucha el relato confesional de alguien más —Ponticiano—. Es así que llega a descubrir, en él mismo, algo que antes no había advertido y es así que, también, él llega a exhibirse ante sí mismo en una auto-comprensión que es distinta de la auto-comprensión que antes él había sostenido:

Ahora, sin embargo, había llegado el momento de verme desnudado ante mí mismo y de escuchar las vivas reclamaciones de mi conciencia (San Agustín, 1980, p. 147).

Frente a una sociedad que se ha formado de él una idea equivocada a partir de aspectos que no son reveladores de su verdadera naturaleza, Rousseau confiesa que:

El partido que he tomado, de escribir y ocultarme, es precisamente el (partido) que me ha convenido (Rousseau, 1782, p. 222⁷. Traducción nuestra).

-
2. Rousseau, Jean-Jacques (1782). *Les Confessions*. Première Partie et Deuxième Partie. Geneve: Sans maison d’édition déclarée.
 3. Rousseau, Jean-Jacques (1819). *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Dans: Jean-Jacques Rousseau (Auteur). *J.-J. Rousseau peint par lui même*. Paris: Chez Alexis Eymery, Libraire. Imprimerie de Mme. Vve. Peronneau.
 4. Rousseau, Jean-Jacques (1782). *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. Geneve: Sans maison d’édition déclarée.
 5. Katrouli-Elounelli, Salwa (2010). The (Pseudo)-Confessional Mode in Postmodern Fiction: The *Diary of a Rapist* and *Mother Night*. GRAAT On-Line Occasional Papers.
 6. San Agustín (1980). *Confesiones*. México: Ediciones Paulinas.
 7. Rousseau, Jean-Jacques (1782). *Les Confessions*, Première Partie. Geneve: Sans maison d’édition déclarée, p. 222.

Confesar es descubrirse, es mostrarse, es exhibirse, y, ante la imposibilidad de jamás alcanzar una exhibición completa, la confesión y la exhibición se muestran incompletas y, así, en tanto que objetos, ellas terminan por siempre estar limitadas. La completud de la confesión, como finalidad, es decir, como *telos*, carece de sentido. Lo que el ser humano persigue en la confesión es comprenderse a sí mismo, es iniciar el largo y cambiante trayecto hacia la auto-comprensión. La limitación de la narradora en el atreverse a escribir acerca de esas ‘muchas cosas, incluso íntimas’, es sólo otra manifestación del advertir el sinsentido del perseguir la completud de la confesión, es sólo otra manifestación del advertir el sinsentido de la exhibición pública de la intimidad. Además, esa exhibición tiene límites porque, para la narradora, la intimidad es una cuestión necesariamente personal: ‘Evitas la exhibición personal’ (Molina, 2008, p. 15). El sentido de la narrativa confesional, en esta novela, no es la exhibición personal, sino la auto-comprensión.

Lo personal será, no obstante, un aspecto del bagaje cultural de tres mujeres latinoamericanas: la narradora mexicana de esta novela, cuyo nombre, Mónica, no aparecerá sino hasta la página 21, ocho páginas después de la página en la que inicia la novela (Molina, 2008, p. 21); Irene la colombiana latinoamericana-europea, quien es central en la parte titulada *Intermedio*; María Ramírez la costarricense (Molina, 2008, p. 186); y Catharina de Lovaina, la beguina del siglo XVI que se permea a lo largo de la novela como parte de su telón de fondo.

Los dilemas íntimos elegidos por la narradora para ser exhibidos a través del acto de escribir y a través de la escritura como acto objetivado, es una manera de comprender los dilemas íntimos abordados en la *historia* narrada por la novela: ¿Cómo elegir los seres humanos, especialmente hombres, con quienes relacionarse? ¿Cómo enfrentar el dolor de la separación?

En este *relato* confesional escrito en primera persona, la narradora, Mónica, se acomoda bien a la obligación, belga o francesa, de tener una identificación, una ‘*piece d’identité*’, una ‘*carte d’identité*’, un ‘*carnet d’identité*’ (Dardy, 1997⁸). En ese marco de referencia, en el aparato escritural que es la novela misma, la narradora configura su propio ‘*carnet d’identité*’, su propia ‘libreta de identidad’ en la cual ella inscribe el conjunto de ‘*papiers*’, de ‘papeles’, que habrán de decir quién es ella.

De una u otra manera, desde las primeras páginas de la novela (Molina, 2008, p. 15), la narradora se presenta como una estudiante mexicana inscrita en un programa de estudios de doctorado en Bélgica. Ella, Mónica, se cubre, así, con el manto protector del estatus de estudiante extranjera, becaria en el más alto de los niveles de estudios universitarios, un estatus que no es el de simple y anónimo inmigrante. Allá atrás, allá del otro lado del Atlántico, como fantasmas, quedaron su familia y su nación, la familia y el México que no quiere reproducir, a los que no quiere regresar, los que quiere evadir por

8. Dardy, Claudine (1997). L’Identité Papier. *Les Cahiers de Mediologie*, 2, 4, pp. 225-231.

la vía del no-regreso. Pero ellos son el *fons et origo*, la fuente y origen que Ralph Grillo ha señalado como la paradójica base, tanto de la sobrevivencia, como de la confrontación del inmigrante con la nación que lo acoge, sea esta última Bélgica o cualquier otra parte de Europa (Grillo, pp. 31-32⁹).

El Cronos y el Tiempo

A través de la confesión de los dilemas que son cruciales a su vida íntima —como San Agustín en el Capítulo VII del Libro VIII—, la narradora busca, a través del acto de escribir y a través de lo escrito, exhibirse ante sí misma para auto-comprenderse. Lo escrito revela sus sentimientos más íntimos, los cuales remiten, como lo habría señalado Ralph Grillo, a su *fons et origo*, a su *fuentes y origen*: los seres humanos que ha dejado atrás, los seres humanos que ha dejado del otro lado del Atlántico, los seres humanos que conforman su familia y que conforman ese mundo histórico y sociocultural que es su México. Lo escrito revela sus relaciones con sus *Otros* y con el mundo social, todo dentro del horizonte de un segmento de la cronología de su vida; todo dentro de un horizonte que es dibujado dentro de un segmento del transcurrir de esa entidad fluída, y de muy compleja aprehensión, que es el *cronos* de su vida.

Con el término ‘cronos’ queremos poner en relieve los juegos que se operan, en el *relato* y en la *historia* contada por el *relato*, entre, de una parte, el fluir de un tiempo que no es el tiempo objetivo sino el tiempo psicológico, es decir, el tiempo humanamente advertido y/o sentido, aún cuando lo sea tan sólo de manera parcial, y, de otra parte, los cortes dinámicos que atraviesan ese tiempo psicológico en dirección de sus propias profundidades, y en dirección de las profundidades de esa vida humana que es narrada como una confesión. Tomamos esta idea de *tiempo psicológico* del trabajo de Arkadiusz Misztal:

...nosotros damos forma y cargamos con una duración significativa al intervalo entre tic y toc: de esta manera humanizamos al tiempo convirtiendo la pura sucesión (*chronos* en inglés en el artículo original) en *kairos* —el tiempo organizado y significativo (Misztal, 2020, p. 61¹⁰. Traducción nuestra).

9. Grillo, Ralph (2008). The Family in Dispute: Insiders and Outsiders. In: Ralph Grillo (Ed.). *The Family in Question: Immigrant and Ethnic Minorities in Multicultural Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 15-36.

10. Misztal, Arkadiusz (2020). From ticks to tricks of time: narrative and temporal configuration of experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 19, pp. 59-78.

La cronología e incluso la anacronía misma —entendida como versión simétricamente opuesta de la cronología (Sternberg, 1990)—, pensadas en el dominio del *relato* escrito y pensadas, también, en el dominio del vivir del ser humano y en el dominio de la experiencia de ese vivir, no son una dimensión única e indivisible.

Para Sternberg la cronología podría ser vista como una compleja línea temporal, conformada por múltiples fases y niveles, en cuyo seno todo evento implicaría un enfrentamiento con una multiplicidad de desenlaces y de vertientes (Sternberg, 1990, p. 930¹¹).

El inicio de ese segmento del *cronos* de la vida de la narradora y, por lo tanto, el inicio de ese segmento de ese *cronos* que es relatado por la novela *En Silencio, la Lluvia*, es un corte —o *kairós*— que es anunciado desde las primeras líneas del primer párrafo de la novela, cuando esas líneas aluden a la nostalgia de un ‘antes’ para establecer un ‘ahora’ que es estrictamente suyo:

Cuando pocos meses antes había sucedido todo —es decir, cuando ya había acabado mi trabajo sobre Catharina de Lovaina y estaba en Bolonia, e Irene había salido de Bruselas—, observé una vez más la fotografía del grabado que hallé en la biblioteca de la universidad (Molina, 2008, p. 13).

El texto de la novela empieza en la página 13. La anterior cita es el primer párrafo de la novela, tomado de la primera página. Ahí es anunciado el primer corte o *kairós* operado sobre el *cronos* de la *historia* narrada, es decir, el primer corte operado sobre ese fluir dinámico y paradójico que es el tiempo psicológico de la narradora. Ese corte es marcado por la observación de una fotografía. Antes de este corte, el fluir del tiempo, el fluir del *cronos* se extiende dentro de la nostalgia de lo ocurrido ‘...pocos meses antes’, cuando ‘...había sucedido todo’. En esta novela —como en muchas otras novelas—, el tiempo objetivo de las teorías físicas no es lo que está en juego. En esta novela lo que está en juego es el tiempo vivido, sin importar la vaguedad, la incompletud o lo errático de tal vivencia. Lo que está en juego en esta novela son esos cortes operados sobre el *cronos*, cortes que, aquí, son significados con el concepto de *kairos*. Kattis Honkanen (2007¹²), apoyada en el trabajo de Kia Lindroos (1998, p. 12; p. 43¹³) apunta que el concepto de *kairós* enfatiza el juego dinámico de rupturas y surgimiento de momentos

11. Sternberg, Meir (1990). Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory. *Poetics Today*, 11, 4, Narratology Revisited II (Winter, 1990), pp. 901-948.
12. Honkanen, Kattis (2007). Aion, Kronos and Kairos: On Judith Butler’s Temporality. *sqS Journal of Queer Studies in Finland*, 1, 3-14.
13. Lindroos, Kia (1998). *Now-Time/Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamins Philosophy of History and Arts*. Jyvaskyla, Finland: Department of Social Sciences and Philosophy/Publications University of Jyvaskyla.

no sincronizados dentro de ese mundo multidimensionado que es el tiempo sentido, el tiempo vivencial.

Desde su primer párrafo, la *historia* muestra un intenso juego entre el *cronos* vivido, es decir, entre, de una parte, el sentir y el advertir que es experimentado por la narradora respecto del transcurrir del tiempo vivido por ella misma, y las rupturas —los *kairoi* (plural)— operadas sobre ese mismo tiempo, y, así, sobre su vida —el *kairos* y su plural *kairoi*—, su comprensión de la vida, su comprensión de la vida social, de la vida afectiva, y, sobre todo, su comprensión de sí misma.

Para la narradora, el tiempo pasado no es únicamente tiempo, el tiempo es esencialmente tiempo sentido, sentimientos comprendidos y vida comprendida. Para la narradora el tiempo pasado es el sentimiento de dejar atrás un trabajo porque él ya ha quedado terminado: el trabajo sobre Catharina de Lovaina; es el ver la vida pasada desde otro lado, desde otra ciudad: estar en Bolonia y haber dejado atrás Lovaina; es el sentimiento de vacío dejado por esos seres humanos que se han ido: Irene ya había salido de Bruselas; son imágenes observadas: una fotografía; son hallazgos pasados: un hallazgo en la biblioteca de la universidad; son comparaciones entre esto y aquello; es todo eso que, como telón de fondo, paradójicamente impregna sus preguntas acerca del significado de la vida propia, una vida que alcanza a ser comprendida en el horizonte de esos ‘pocos meses antes’ de los cuales habla la anterior cita. Así, la narradora se lanza a la comparación de algo que sólo conoce parcialmente:

De pronto me pregunté qué había tenido mi vida en común con la de aquellas dos mujeres que se cruzaron en mi camino y me ayudaron de alguna manera a no escapar otra vez de mí misma, a enfrentar la realidad (Molina, 2008, p. 13)

La narrativa confesional va más allá de la mera descripción de lo que acontece en el mundo vivido. Esa narrativa se instala en el acto de poner en palabras los sentimientos; las dudas...

Cuando dudas, es que hay algo que te asusta, y yo dudaba aunque no supiera que era aquello que no me permitía gozar el momento (Molina, 2008, p. 104).

La narrativa confesional va más allá de la mera descripción de lo que acontece en el mundo vivido, y se instala en el acto de poner en palabras las sospechas; las comparaciones que irremediablemente adoptan la forma de condicionales contrafactuales que, en el caso de la novela aquí estudiada, son formulados por la propia narradora; los estados de ánimo y la *toma-de-conciencia* de las contraposiciones morales, la toma de conciencia de las contraposiciones de los valores de los actos propios y de los actos de los otros. La narrativa confesional no se detiene en los dilemas de los valores de verdad-falsedad.

Notas sobre la Estructura

La novela está dividida en cuatro partes, cada una de las cuales está compuesta de un número distinto de apartados. A las cuatro partes se suma una parte adicional titulada *Intermedio*, la cual se inscribe entre las dos primeras y las dos últimas partes de la novela, y está centrada en Irene. Cada una de las cuatro partes lleva un título y un epígrafe los cuales están relacionados, ambos, con el tema *Inventario*. Aunque el significado de esta última palabra no es la traducción de la expresión francesa o francófona ‘*état des lieux*’, la novela traduce la anterior expresión por la palabra española ‘inventario’ (Molina, 2008, pp. 116-117). Más que poner su atención en un listado de objetos, el significado de la expresión ‘*état des lieux*’ es una descripción detallada del estado —*état*— en el cual se encuentran los elementos físicos que conforman una casa o un departamento —*lieux*— que se proyecta tomar en arrendamiento.

Desde su inicio y sin entrar en mayores detalles, la novela toma un dispositivo jurídico belga: el documento del *estado del lugar* o documento del *état des lieux*, y lo asienta, dentro de la *historia* narrada por la novela, para veladamente sugerir que, por analogía, un *inventario* constituiría, por un lado, el mecanismo apropiado para la evaluación de todo prospecto de pareja afectiva, y, por otro lado, para veladamente sugerir que un inventario constituiría el mecanismo apropiado para preveer la defensa de sí misma en caso de un ‘litigio’ afectivo.

Desde principios del siglo XIX, en Bélgica, las leyes establecen que, en el procedimiento de la firma de un contrato de arrendamiento, se debe redactar un ‘*état des lieux*’ —o ‘inventario’, según la novela— el cual debe describir el estado en el cual se recibiría, en caso de acuerdo, la casa o el departamento que se pretende rentar. Dicho ‘*état des lieux*’ o ‘inventario’ debe ser asentado por escrito y firmado por las dos partes involucradas en un contrato de arrendamiento: arrendador y arrendatario.

En página no numerada, la primera parte de la novela empieza, justamente, con la fórmula “Primera Parte”, la cual es seguida, renglón abajo, por el subtítulo “El inventario”, el cual es seguido, a su vez, por el siguiente epígrafe en condición de paratexto:

¿Para qué sirve un inventario?
Permite comparar el estado
del lugar al principio y al fin del
arrendamiento y determinar,
en caso de reparaciones necesarias,
las que incumban al propietario
o al arrendatario.

Así, los cuatro títulos de las cuatro partes de la novela y sus respectivos epígrafes, están hilvanados por el tema *Inventario*, o, ambigüamente, por el tema del ‘estado del lugar’ o

‘état de lieux’. La primera parte de la novela se titula ‘El inventario’; la segunda se titula ‘Cómo se hace un inventario’; la tercera lleva el título de: ‘Los riesgos de un litigio’; y la cuarta y última parte lleva el título: ‘De las negligencias del inventario’.

En su párrafo inicial, en la página 13 de la novela, Mónica, la narradora, observa la fotografía de un grabado —la imagen de una imagen—, cuya autoría sería Catharina de Lovaina, una beguina del siglo XVI, descubierta por la narradora en unos manuscritos autobiográficos hallados junto con ese grabado (Molina, 2008, pp. 49-51). Ese párrafo introduce, así, dos de los tres personajes femeninos centrales a la novela: la beguina, Irene y la propia narradora.

La fotografía es el símbolo que, después, una vez que ‘había sucedido todo’, será recordatorio de su estancia en Bélgica (Molina, 2008, p. 13)...

Volví a ver la fotografía. Aquel grabado había pasado de ser un objeto de estudio a representar un símbolo, un testimonio de mi estancia en aquel país (Molina, 2008, p. 14).

El hallazgo de la autoría del grabado, dice la narradora (Molina, 2008, p. 15), la salvó del aburrimiento, y la salvó de pasar las noches en vilo pensando en el miedo y en la vanidad o en las cosas inciertas para el mañana: ‘¿Qué haría al terminar mi doctorado?’.

La búsqueda de la auto-comprensión; el miedo a la vida, el miedo a la incertidumbre implicada en el inherente devenir de la vida misma; la búsqueda del compañero ideal; la ausencia de un proyecto que pudiera ir más allá de los compromisos instituidos e institucionales, dotados de un final definido y predecible; la vergüenza de exponerse ante los otros; y la evasión total, son los temas enfrentados por la narradora:

Cuando encuentras una evasión o te ocupas en algo más allá de ti misma —otra vida, otros problemas—, das con la forma de pasar el mal momento de tu vida, de ahuyentar el abatimiento del amor propio, el padecimiento por el desengaño y la amargura que te regala el fracaso. Sí, me refiero a la ruina, la decepción. Evitas la exhibición personal (Molina, 2008, p. 15).

Aunque la novela hace referencia a distintos espacios, Bélgica es el espacio nodal de su *historia*:

¿Qué deseaba encontrar en Bélgica? Tal vez sólo quería dar conmigo misma (Molina, 2008, p. 43).

La narradora ha dejado atrás México para estar en Bélgica, quizá en búsqueda de sí misma.

La Mujer

El lugar de la mujer en la sociedad ha sido definido, históricamente, a partir de las ideas y prácticas sociales sostenidas por esos grupos masculinos que han detentado —y aún detentan— el poder en una sociedad dada. La masculinidad hegemónica, con su inherente base de agresión y violencia no sólo de género, sino social, ha sido la base histórica de la estructuración de la sociedad en México. En cualquiera de sus manifestaciones, la masculinidad ha definido la condición de la mujer, y ha hecho innecesarios los trayectos hacia su auto-conocimiento y hacia su auto-realización.

En la Europa Medieval dominada por una masculinidad hegemónica que le era propia, la mujer halló en el *béguinage*, entendido como una futura memoria global, una posibilidad para la construcción de un trayecto de auto-comprensión (Miller, 2010¹⁴).

Con el concepto de *Masculinidad Hegemónica*, a principios de los años ochenta del siglo ahora pasado, Raewyn Connell (Connell and Messerschmidt, 2005¹⁵) introdujo, en el análisis social, una propuesta que nos permite comprender la masculinidad no como un género monolítico, sino como un dinámico mosaico de entidades sociales, culturales e ideológicas susceptibles de ser identificadas como masculinidades y también como no-masculinidades, algunas de las cuales son dominadas —empleada esta última palabra como la que más se acerca al significado de la palabra griega *hegemonía*— por un bloque social de hombres que, ubicado en el nivel más alto de la estructura social, define dicha estructura y dentro de ella define, también, lo que se hace y lo que no se hace, lo que se posee y lo que no se puede poseer, lo que se piensa y lo que no se debe pensar, lo que se dice y lo que no se puede decir, y, sobre todo, dentro de esa misma estructura define quien puede qué y quien no puede qué.

Uno de los temas centrales a la novela aquí estudiada es el viaje de la mujer hacia su auto-comprensión, visto a la luz del relato confesional de Mónica, y visto a la luz de los relatos ofrecidos por ella misma, respecto de tres personajes femeninos que acompañan la conducción de la *historia*: Irene la colombiana, María Ramírez la costarricense, y Catharina de Lovaina la beguina del siglo XVI. Estas tres mujeres enfrentan del fracazo sentimental, el fracazo de sus relaciones de pareja. Aunque son personajes con una marcada fuerza vital, las tres son víctimas de aparato humano y social masculino de sus respectivas épocas y culturas. En ese sentido, estas tres mujeres comparten el común denominador de hallarse bajo el mandato de dureza y poder, de una:

14. Miller T. S. (2010) Mirror of the Scholarly (Masculine) Soul: Scholastics, Beguines and Gendered Spirituality in Medieval Paris. In: J. D. Thibodeaux (Ed.). *Negotiating Clerical Identities. Genders and Sexualities in History*. London: Palgrave – Macmillan.

15. Connell, R. W. & Messerschmidt, James W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19, 6, pp. 829-859.

[...] autoridad simbólica de lo masculino frente a lo femenino expresada en múltiples y renovadas formas. La aceptación de lo masculino como norma, además de fortalecerse mediante la extensión de algunos de sus valores también a la identidad femenina, se alimenta de la pervivencia de un universo simbólico en el que lo masculino, todavía vinculado a la autoridad, la razón y el poder, muy difícilmente llega a cuestionarse (Téllez y Verdú, 2011, 82¹⁶).

En el anterior sentido, esa visión normalizadora de la autoridad masculina impide avanzar en un ejercicio crítico y autocrítico del fenómeno sociocultural (Téllez y Verdú 2011), así la focalización de alguna forma de agresión y de violencia dibujada en la novela, convierte a estas tres mujeres en víctimas de la violencia de género.

Estos tres personajes emprenden un camino hacia la búsqueda de su auto-comprensión. Mónica, la protagonista, inicia su propio viaje al reconocerse en las experiencias amorosas fallidas de las otras dos mujeres y al reconocerse en los ejemplos de vida que otras mujeres le ofrecen. Así, Mónica va a cuestionar y va a rebelarse contra los modelos sociales tradicionales que han regido toda su vida. Ella pertenece a una familia de clase media de la Ciudad de México. Una familia tradicional en la que el padre es el proveedor, la madre que, aunque trabajó, siempre tuvo el rol tradicional de la ama de casa y los dos hermanos varones siguen patrones de comportamiento asignados a su rol de género.

A diferencia de sus padres y de sus dos hermanos, quienes nunca pensaron que la educación sería el medio para progresar en el sentido personal y material, y mucho menos pensarían en la educación como medio para la auto-comprensión y para lograr, con ello, sus propias identidades, Mónica es una joven moderna, con estudios universitarios. Ellos, los varones, sus hermanos, sin mayores cuestionamientos han adoptado las identidades que su sociedad les ha asignado, y ellos no han advertido, ni advertirán, las múltiples razones para cuestionarla. Ellos se comprenden a sí mismos como la razón, la autoridad y el poder. El andamiaje de valores, actitudes, gestos y sentimientos socio-culturalmente construido ‘implica varloraciones que atribuyen mayor importancia y valía a las características y actividades asociadas al hombre’ (Téllez y Verdú, 2011, p. 87).

Mónica, al término de sus estudios universitarios en Historia del Arte, decide rebelarse contra dos de los patrones tradicionales más importantes impuestos a las mujeres: deja la casa familiar y se va a vivir con Rodolfo. El mandato de comportamiento para las mujeres en una sociedad tradicional manda que la mujer sólo podrá dejar la casa familiar para unirse en matrimonio. Mónica, a pesar de sus ambiciones profesionales, tiene un plan (o fantasía) de vida que correspondería al de la generalidad de las mujeres de su clase y de su país:

16. Téllez, Anastasia y Verdú, Ana Dolores (2011). El Significado de la Masculinidad para el Análisis Social. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*. 2, pp. 80-103.

Mi plan de vida —admite Mónica— por cierto, no era sofisticado, sino el de cualquier mujer de mi edad: tener un compañero, desarrollarme, luego ser mamá, crecer al lado de alguien... (Molina, 2008, p. 31).

El anterior fragmento de texto, permite advertir que detrás del tímido auto-cuestionamiento confesional de la narradora, yacen esos patrones sociales que han emanado del universo conceptual de la masculinidad hegemónica. Ese tímido auto-cuestionamiento forma parte de alguno de los múltiples patrones de auto-cuestionamiento que la masculinidad hegemónica ha asignado a la mujer como cuestionamientos socialmente permitidos. Cualquiera de esos patrones implica, para la mujer, cuestionar su posible auto-comprensión como protagonista de distintas fantasías, todas ellas enmarcadas en esos patrones. Eva Illouz señala que la fantasía:

...es no solo una forma de trascender las limitaciones de la realidad sino también una manera de incorporar esa realidad en el gesto mismo de huir de ella (Illouz, 2014, p. 41¹⁷).

La fantasía de Mónica de casarse y de tener hijos es quizás una forma velada de rechazo a ese patrón tradicional asignado a las mujeres de su época y de su país:

La fantasía produce placer porque borra las carencias y los conflictos simplemente declarando que no existen (Illouz, 2014, p. 42).

Aunque en los últimos años se ha dado una transformación en la identidad femenina que va en dirección de una mayor libertad sexual y en dirección de una incorporación de la mujer en las aulas universitarias y de ahí a...

...la progresiva incorporación de las mujeres al mercado de trabajo y puestos de poder [ello] ha modificado apenas la devaluación de lo femenino expresada en el orden simbólico (Téllez y Verdú, 2011, p. 82).

Mónica, aunque con estudios universitarios, entabla una relación amorosa siguiendo los patrones sociales que, dibujados desde la hegemonía de la masculinidad, rigen las relaciones de pareja. En el seno de esos patrones sociales, Mónica reproduce las típicas fantasías de las mujeres que se sienten atraídas por hombres atractivos y viriles, pero con comportamientos violentos, agresivos y con hábitos cotidianos deplorables, pero que son negados por ellas mismas en su afán de continuar teniendo pareja. Asimismo, ese 'estar en pare-

17. Illouz, Eva (2014). *Erotismo de Auto-Ayuda. Cincuenta Sombras de Grey y el Nuevo Orden Romántico*. Buenos Aires: Argentina: Katz Editores.

ja' es sostenido para evitar la soledad que, en ciertas sociedades tradicionales, una mujer sola, sin pareja y sin hijos es una mujer invisible, devaluada socialmente. 'Algo ha de tener esa pobre mujer que ni pareja, ni hijos tiene'.

Así, en esa línea de pensamiento, Mónica no aceptaba que le repugnaban ciertos hábitos de Rodolfo:

Al principio yo no quería ver que mi padre tenía razón, y me enfurecía por su hostilidad. Pensaba que sufría de celos; pero es cierto que yo no me atrevía a decirle que una serie de cosas sobre la educación de Rodolfo, como por ejemplo, que orinaba en la calle, en el primer árbol que encontraba como un perro doméstico que sacan a pasear, o que su familia usaba palillos para limpiarse los dientes entre el postre y el café. Nunca me pude acostumbrar a esos hábitos; me aturdían, me hacían ruborizar. Se me revolvía el estómago y me volvía hacia otro lado. También me daba vergüenza ser su acompañante cuando íbamos por la calle, y tenía que adelantarme o atrasar el paso para no presenciar cómo vaciaba su vejiga (Molina 2014: 26).

Después de su rompimiento con Rodolfo, y después de su rompimiento con Jan —el hombre con quien Mónica se relaciona afectivamente mientras estudia su doctorado en Bélgica—, Mónica se percata de que ha sostenido una lucha constante en sus relaciones, tanto de pareja como familiares, y se niega a seguir el camino de su madre quien se casó con un hombre auto-encasillado en una masculinidad de macho mexicano, con una educación tradicional. Ese hombre era su padre y por él sentía a la vez amor y rechazo.

La protagonista admite que su infelicidad es provocada por sus malas decisiones. La decisión de aceptar vivir con Rodolfo cuando ella sabía que él tenía un problema, pero que ella pensaba que estando con él ella lo haría cambiar:

Siempre supe que tomaba, así que no me engañó ni me sorprendió. Como estaba enamorada o creí estar enamorada, me mentí; quizá pensé que ya casados, con una relación estable, cambiaría (Molina 2014: 28).

Mónica se nos descubre como una mujer que internamente lucha por ser distinta y a la vez tradicional:

...disfrutar la cocina no me daba vergüenza como a algunas de mis amigas que decían que era mal visto, que eso es de una mujer tradicional a la que solo le preocupan los hijos y la casa (Molina 2014: 27).

Ella confiesa ser esa mujer que ha descubierto que lo que tiene ahora no es lo que había soñado. Aquí el sueño, es como la fantasía, es eso que da placer, porque borra las caren-

cias y los conflictos y los declara inexistentes. En su descubrimiento de que sí hay carencias y de que sí hay conflictos, la protagonista encuentra, a diferencia de su familia, la educación formal como el medio que la llevará a iniciar su viaje interior y exterior y que la conducirá por los meandros de ese largo camino que tiene que recorrer para alcanzar su auto-comprensión: Mónica consigue una beca para estudiar un doctorado en Bélgica, y, ahí da inicio a su viaje.

Conclusión

Eva Illouz sostiene la idea de que:

Las novelas románticas ofrecen un sentido de dirección a la mente rodeada de condiciones dolorosas y contradicciones sociales (Illouz, 2014, p. 38),

Nosotros aquí podríamos añadir que la narrativa de ficción confesional se mostraría como un ejemplo de práctica de auto-reflexión, la cual estaría, a su vez, dirigida hacia la construcción de una auto-comprensión. La problemática femenina de fondo, en la novela de Silvia Molina, no es únicamente la problemática del *cómo* de la identidad femenina en un mundo de masculinidad hegemónica, ni del *cómo* de la afirmación de esa identidad en ese mundo, sino la problemática de *cómo* tomar y de *cómo* apropiarse de la posibilidad de involucrarse en una práctica de continua clarificación, respecto de la forma bajo la cual la mujer se comprende a sí misma. Es esa práctica dinámica de continua clarificación, la que va a permitir resolver el sentimiento de vergüenza despertado por el verse comprendida —por *Otros*—, y despertado por el comprenderse a sí misma, bajo modelos que serían negativos para una mujer que lucha, de una manera u otra, en contra de la masculinidad hegemónica. Así, no sería la afirmación de la identidad lo que estaría en juego, sino la afirmación de la siempre cambiante comodidad y, sobre todo, la afirmación de la siempre superable armonía —consigo misma— de la auto-comprensión alcanzada en un momento dado, en un *kairós* dado.

Hoy en día, esa afirmación es ofrecida por ese mundo de la literatura de auto-ayuda, la cual parece haberse constituido en un ‘género literario’ que, más que poner su atención en la práctica de la auto-comprensión, se orienta hacia la invitación del control de las emociones, y hacia la invitación del control del comportamiento. Este ‘género literario’ encontró su expresión máxima en la literatura de los manuales de buenas costumbres, tan famosos en el siglo XVI y con una larga vida hasta inicios del XX. Ahora, en esas mismas sociedades occidentales, esos manuales de buenos modales han sido sustituidos por guías médicas, psicológicas y espirituales en una amplia variedad de campos (Illouz, 2014, p. 38).

Ese modo cultural de auto-ayuda está presente en la novela aquí estudiada bajo la figura del 'état des lieux', del *inventario del lugar*. Contra el horizonte dibujado por ese dispositivo jurídico se recortan los perfiles de los hombres que forman parte de la vida sentimental y familiar de Mónica, la narradora.

Para Mónica, la narradora, las vidas de las mujeres: Irene, María y Catharina de Lovaina, son guías espirituales, son modelos ejemplares a seguir, son, en una palabra, un sentido de dirección que le dice al personaje central el camino que tendrá que seguir para lograr su auto-comprensión, los patrones que tendrá que transgredir para ese logro, en una sociedad en la que es necesario construir, como apunta Illouz, 'estrategias sociales (nuevas) que ayuden a conformar metas individuales' en la medida en la que los individuos se hacen cada vez 'más social y geográficamente móviles (es decir, individualizados)' (Illouz, 2014, p. 39).

El final de la historia es, en realidad, el inicio del viaje interior de la protagonista. Ella continuará con su vida en fuga, pero ahora con la idea de que está en el trayecto de la búsqueda de su auto-comprensión, y mientras seguirá *En silencio, la lluvia*, es decir, *En silencio*, será su reflexión y *escuchará los ruidos, o sea la lluvia, de su propio yo*.

Bibliografía

- Connell, R. W. & Messerschmidt, James W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19, 6, pp. 829-859.
- Dardy, Claudine (1997). L'Identité Papier. *Les Cahiers de Mediologie*, 2, 4, pp. 225-231.
- Grillo, Ralph (2008). The Family in Dispute: Insiders and Outsiders. In: Ralph Grillo (Ed.). *The Family in Question: Immigrant and Ethnic Minorities in Multicultural Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 15-36.
- Honkanen, Kattis (2007). Aion, Kronos and Kairos: On Judith Butler's Temporality. *Journal of Queer Studies in Finland*, 1, 3-14.
- Illouz, Eva (2014). *Erotismo de Auto-Ayuda. Cincuenta Sombras de Grey y el Nuevo Orden Romántico*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Katroui-Elounelli, Salwa (2010). The (Pseudo)-Confessional Mode in Postmodern Fiction: The *Diary of a Rapist and Mother Night*. GRAAT On-Line Occasional Papers.
- Lindroos, Kia (1998). *Now-Time/Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamins Philosophy of History and Arts*. Jyväskylä, Finland: Department of Social Sciences and Philosophy/Publications University of Jyväskylä.
- Miller T. S. (2010) Mirror of the Scholarly (Masculine) Soul: Scholastics, Beguines and Gendered Spirituality in Medieval Paris. In: J. D. Thibodeaux (Ed.). *Negotiating Clerical Identities. Genders and Sexualities in History*. London: Palgrave – Macmillan.

- Misztal, Arkadiusz (2020). From ticks to tricks of time: narrative and temporal configuration of experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 19, pp. 59–78.
- Molina, Silvia (2008). *En silencio, la lluvia*. México: Alfaguara.
- Rousseau, Jean-Jacques (1782). *Les Confessions*. Première Partie et Deuxième Partie. Geneve: Sans maison d'édition déclarée.
- Rousseau, Jean-Jacques (1819). Rousseau juge de Jean-Jacques. Dans: Jean-Jacques Rousseau (Auteur). *J.-J. Rousseau peint par lui même*. Paris: Chez Alexis Eymery, Libraire. Imprimerie de Mme. Vve. Perronneau.
- Rousseau, Jean-Jacques (1782). *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. Geneve: Sans maison d'édition déclarée.
- San Agustín (1980). *Confesiones*. México: Ediciones Paulinas.
- Sternberg, Meir (1990). Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory. *Poetics Today*, 11, 4, Narratology Revisited II (Winter, 1990), pp. 901-948.
- Téllez, Anastasia y Verdú, Ana Dolores (2011). El Significado de la Masculinidad para el Análisis Social. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*. 2, pp. 80-103.