





YO SOY TRAMPA  
ENSAYOS SOBRE LA OBRA DE LUISA VALENZUELA



**Ksenija Bilbija**

# **Yo soy trampa**

**Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela**

**Feminaria**  
Editora

Colección *Literatura y Crítica*

Diagramación de tapa: *leaf*  
sobre *Los de la nada*  
una fotografía pintada  
de *Anna-Lisa Marjak*

Agradezco a Marta Alvarez por haber leído el manuscrito  
y hecho las correcciones necesarias.  
Gray Miller tomó todas las fotografías en el capítulo “Historia de la  
Mujer (el Hombre) y la Lengua: La traducción de ‘Cambio de armas’ en  
diferentes medios performativos”

© 2003  Linnamarta  
Editora

© 2003 Ksenija Bilbija

I.S.B.N.: 987-9143-03-5

Buenos Aires, República Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en la Argentina - *Printed in Argentina*

*A Milena  
A Tanja  
por dibujar conmigo los mapas del  
ser y estar a veces despojados de  
todo referente.*



## Prefacio

“Hay un punto donde los caminos se cruzan y una pasa a ser personaje de ficción o todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación.” (“Cuarta versión” 206). Encontré estas palabras hace veinte años en el primer libro que había leído de Luisa Valenzuela, *Cambio de armas*. Decir que las recordaba todos estos años sería exagerado y falso. Sin embargo, decir que las viví es absolutamente verídico. La historia podría empezar así: mi primer paso fue traducir sus palabras españolas al serbo-croata. Darle cuerpo al libro en mi idioma. Ella seguía siendo la autora y yo me interponía entre sus protagonistas y la lengua. Como traductora. Luego siguieron mis ensayos, meditaciones, reflexiones sobre las novelas y los cuentos que Luisa Valenzuela publicaba. Mientras tanto nuestros caminos en la llamada realidad se empezaron a cruzar y nos encontramos más allá de las extrañas simetrías que unen a Belgrano con Belgrado. Un día le conté que a veces sus textos me parecían como guiones de mi vida. Le confesé que cuando estaba viviendo un drama (que luego bien podría adquirir sabores de la comedia pero en el momento más dramático lucía con todo el aire trágico) ya no sacaba ni un Tarot, ni un Yi Ching, ni unas Runas sino uno de sus libros y que dejaba que el azar me guiara hasta la página que, sin excepción, me descubría una pista fuera del drama hasta ese momento ni siquiera vislumbrada. Se negó a aceptar la responsabilidad. Rotundamente. Yo insistí en mi poder de lectora. De nada me sirvió. Luego empecé a usar sus tramas

como parábolas en las conversaciones con amigos y no tan amigos. Una vez, muy recientemente, descubrí ciertos ecos de mi nombre en una novela suya. ¿Me ficcionalizaba ella? ¿O ficcionalizaba yo la llamada realidad? ¿O tal vez se trataba de ese personaje de ficción que anida en todos nosotros y que sus palabras supieron encontrarlo en mí?

De la cita introductoria queda todavía el cuerpo y la invitación. Parece que a pesar de su contexto ficcional, la tomé en serio. El libro que sigue es mi aceptación a la propuesta enviada hace dos décadas. Sería redundante decir que lo escribí con el cuerpo. Porque no hubo otro modo.

La historia (¿estructura narrativa?) que empezó con la traducción al serbo-croata ha llegado a un momento que seguramente desde algún punto del futuro se verá como clave. Escrito en español, publicado en Buenos Aires, el libro cuyo título hace eco de las palabras de Luisa Valenzuela, "Yo soy trampa...", contiene ensayos críticos sobre sus cuentos y novelas, reflexiones sobre el proceso de la traducción lingüística y cultural, conversaciones sobre sus travesías literarias, sobre la vida y sus variaciones discursivas, sobre los culebrones narrativos más inverosímiles, desencuentros y encuentros intercontinentales, su país y el mío.

Muchas personas, y también personajes, pasaron por la estructura narrativa de mi vida y la enriquecieron. Sin Milena, Tanja, Paula, Svetlana, Graziella, Chiao Ping, Sally, LB, Lori, Doug, Michael, Patrick, Noel, Leigh, Guido, Ana, Misko, Sandra, Marta, no sería la que soy. Sin Toma tampoco. Porque la historia que comenzó con la traducción también podría haber empezado un año antes, cuando gracias a unos personajes creados por él llegamos a Iowa City donde iba a leer *Cambio de armas*. Y es cuando los personajes, personas y autores empezaron a convivir. Lo que me hace recordar las palabras que recién anoche descubrí entre *Los deseos oscuros y los otros*: "La mejor manera de ser protagonista de la historia sin ser protagonista de la historia es ser la autora de la historia" (16).

Madison, 2003

## Aprovechando las aperturas de Cambio de armas de Luisa Valenzuela

*Quiero conocer mujeres que se amen a sí mismas, que estén vivas, que no se rebajen, se eclipsen, se aniquilen*

Hélène Cixous, Catherine Clément

En 1982 Luisa Valenzuela publicó *Cambio de armas*, libro que consta de cinco textos cuyo tema es la relación entre la sexualidad, el poder y la capacidad de lenguaje para expresarlos. El enmascaramiento formal se produce desde las portadas del libro, ya que no se lo identifica ni como novela ni como colección de cuentos.<sup>1</sup> Cinco protagonistas femeninas, de nombres siempre diferentes y experiencias similares, chocan con reglas patriarcales que generalmente cobran las formas más extremas, hibridizándose con la dictadura militar. Una de ellas -Bella- lo paga con su vida. Otra -Amanda- experimenta el dolor de haber caído en una de las trampas patriarcales, en su intento por construir una liberación en última instancia nada definitiva. Chiquita, la protagonista anónima de "La palabra asesino", permanece en el limbo entre la realidad y el sueño; torturada y maltratada pierde y recupera su poder de articulación. La última, la Laura sin memoria, sin la lengua que le permita alguna comunicación con la realidad, sin una historia que suene vagamente verídica, es la que invierte el orden de las cosas, la que re-toma las armas del opresor. Es la que llega a un punto decisivo al que podría llamarse incluso punto suspensivo, puesto

que el último gesto con que el lector la abandona es el de apuntar. “Empieza a entender algunas cosas, entiende sobre todo la función de este instrumento negro que él llama revólver. Entonces lo levanta y apunta” (3). ¿Lo mata o no? ¿Termina el acto que había comenzado en el pasado? ¿Re-volverá su destino con el revolver que empuña o dejará en suspenso esa historia de matar para mostrarse más fuerte? Pondrá el punto final con la bala que está en el revolver o saldrá del marco construido por el patriarcado. “Las herramientas del amo no dañarán la casa del amo” (*Master’s tools will not damage the master’s house*), dijo una vez Audre Lorde. La idea tiene indudablemente el sabor de la verdad, pero ¡es tan difícil resistir la tentación de destruirlo!

Cualquiera que sea la respuesta, queda fuera del lenguaje, abriendo así la posibilidad de un cambio de armas patriarcales.

*Cambio de armas* cuestiona los límites y las normas de la identidad femenina sin ofrecer una solución uniforme y definitiva. Valenzuela no rechaza la tradición literaria que la formó, pero su aceptación está llena de dudas. Consciente de la transparencia del discurso, asume la posición múltiple frente a la creación de la obra literaria: es a la vez la productora de la obra, su interlocutora, crítica, censora y lectora. El texto emerge fragmentado, transcrito y rebelde, resistiendo la autoridad, la represión y la borradura. Las protagonistas, hasta cierto punto conscientes y conocedoras de las armas que usa el sistema opresivo, entablan el diálogo-lucha activa para cambiar esas armas. Luisa Valenzuela no ofrece una solución al lector, no cierra su construcción narrativa. La estructura abierta de su libro, el énfasis en la imposibilidad de la producción de un significado último y estable permiten la participación activa de los lectores, dejándolos que construyan un texto nuevo e independiente, dándoles la oportunidad de dialogar con la red narrativa y con sus propias historias.

“Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora.

Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar un rompecabezas" (3).

El deseo de "rearmar el rompecabezas" sugiere una acción subversiva basada en el reconocimiento de que "el emperador realmente está desnudo" y que su traje nuevo reluce sólo para los "ciegos". Invertir el significado de las ceremonias tradicionales, estudiarlas, descartarlas y finalmente darles significados nuevos, es justamente cuanto se proponen las protagonistas cuyas voces crean la polifonía textual titulada *Cambio de armas*. En este sentido, la obra de Valenzuela se sitúa dentro de los marcos (flexibles) de la postmodernidad: cuestiona los valores patriarcales, desestabiliza las convenciones, re-semantiza y parodia las expresiones y las prácticas culturales en términos genérico-sexuales. El sujeto que Luisa Valenzuela elabora en este libro es la identidad femenina y su posición frente al orden masculino.

Técnicamente, *Cambio de armas* consta de cinco voces femeninas que se esfuerzan por dejar su huella en la pantalla histórica, por grabar sus destinos en el lenguaje dominado-usurpado por el otro. Estas voces podrían pertenecer a un proto-personaje femenino, pero en la creación de la textura casi novelesca son, al mismo tiempo, independientes una de otra. Bella, Laura, Chiquita, Amanda, junto con tantas anónimas, tratan de cambiar las armas tradicionales; de re-volver los destinos precritos por otro; de acabar con el injusto juego de poderes y empezar uno nuevo donde "la voz que dice el eco quiere ahora ser al unísono su Narciso".

Los personajes femeninos de *Cambio de armas* se nos presentan en el proceso de tomar conciencia de su función espectral. Y como el título del libro citado de forma optimista sugiere, es tiempo de que re-nazca esta mujer y ocupe el lugar apropiado. Bella, Laura, Chiquita y Amanda cuentan e inscriben el transcurso de su re-nacimiento, un proceso del que no siempre se sale triunfante.

Algunas de ellas lo pagan con su vida, otras pasan por las “ceremonias del rechazo” que les traen trofeos junto con la conciencia de que el camino hacia una igualdad libre de toda opresión todavía se encuentra en el futuro.

Luisa Valenzuela muestra cómo funciona la opresión femenina en el marco específico de la dictadura militar. Sus protagonistas son subversivas en el re-paso de los senderos de su exclusión y en su búsqueda de un espejo diferente, hecho por manos no patriarcales. Ella no escribe para nombrar, determinar, definir, sino que crea para descubrir reglas nuevas en el metafórico juego narrativo, para transmitir el silencio—que no es el de la complicidad—y el miedo. Los que se apropian del poder de nombrar procuran crear la verdad. El nombre contiene, capta, el alma de lo nombrado, “el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice, o la misma cosa disfraçada en otra manera, que sustituye por ella y se toma por ella...” (Fray Luis de León, 157). En el pensamiento mágico y religioso, el nombre se considera idéntico a la cosa; algo así como el “mango” que permite manejar, manipular el referente. Esa identidad se extiende hasta los orígenes lingüísticos, porque originalmente los significados del “nombre” coincidían con los significantes del “alma”.<sup>2</sup>

El acto de nombrar se transforma de ese modo en el acto de ejercer el poder: el lenguaje se vuelve el arma secreta. El mismo título *Cambio de armas* sugiere alteración, transformación y conversión de las armas tradicionales. Y si el arma del sistema opresivo (sea éste la dictadura militar, el hombre machista o el patriarcado) es la negación del uso del lenguaje y la imposición del silencio, es hora entonces de cambiar esas armas. Tanto Bella, Chiquita, Amanda, Laura como la mujer anónima luchan con el lenguaje. Si bien algunas no encuentran palabras para expresar su experiencia —“La palabra asesino”, “Cuarta versión”, “Ceremonias de rechazo”—, otras se ven brutalmente forzadas a apartarse del lenguaje—“Cambio de armas”, “De noche soy tu caballo”—. En este sentido, el gesto con que se clausura el libro de Valenzuela—la posición de

apuntar, donde el lector deja a la protagonista del cuento homónimo— podría corresponder también al acto de escribir, de apuntar cuanto había pasado, de no olvidar la historia ni la tradición.<sup>3</sup>

Las protagonistas, no siempre del todo conscientes del poder del lenguaje que las controla y construye sus experiencias, navegan guiadas por la mano autorral en busca de una tierra vagamente firme para poder entenderse. La palabra es la que “asesina”, pues lleva la carga de la emoción. Para Luisa Valenzuela, el texto es la máscara y su forma refleja la desintegración de la identidad unificada y estable. El “yo” femenino ondea, rechazando ser nombrado y determinado por el nombre propio. Los oficios de las diversas protagonistas, narradoras y transcriptoras se entretajan, construyendo un *collage* colaborativo donde se disemina el significado.

Las protagonistas de *Cambio de armas* no “establecen una monarquía del cuerpo”, como astutamente sugieren Cixous y Clement en su discurso dialógico por excelencia, pero todas ellas se ven obligadas a expresarse por medio del cuerpo. Sin embargo, este recurso resulta demasiado débil y mudo, puesto que la estructura sexual es uno de los orígenes de la opresión femenina, el pilar del poder masculino. Por lo tanto, tienen que acudir al lenguaje, el cual, debido a los siglos de dominación patriarcal que signaron la tradición de Occidente, también repite la opresión. De ahí proviene la búsqueda de una voz propia y de una identidad diferente de la prescrita y aprendida, que posiblemente conduzca a un “cambio de armas”.

## Quinta versión

Valenzuela emprende esa búsqueda no sólo en el nivel de contenido, sino también en el nivel formal. Una elipsis abierta une a Bella, a Chiquita, a Amanda y a Laura, sin clausurar sus existencias en una circularidad perfecta, cuyo resultado no sería,

obviamente, una nueva senda. En este sentido, la “Cuarta versión” explora específicamente la enunciación literaria como el campo donde se cruzan las armas del poder lingüístico. ¿Quién es el verdadero autor de la obra y cómo leer un texto que ni siquiera tiene título propio? ¿A qué se refiere “cuarta versión”? Tradicionalmente, la función del título es simbólica y su relación con el relato es darle nombre a la cosa, o sea al objeto material del texto que leemos. El caso de “Cuarta versión” es, sin lugar a dudas, diferente porque el relato representa técnicamente una cuarta versión, de manera que la única realidad subyacente a ese título es que el proceso de escritura se ha repetido cuatro veces y que la versión que el lector tiene en sus manos es sólo un ensayo más.

En el plano de la enunciación aparecen tres identidades: la de la protagonista, la de la narradora y la de la transcriptor, quienes, en última instancia, todas son (B)ella.

El constante cambio para saberse viva. Y ésta que soy en tercera instancia se (me) sobreimprime a la crónica con una protagonista que tiene por nombre Bella (pronúnciese Bel-la) y tiene además una narradora anónima que por momentos se identifica con la protagonista y con quien yo, a mi vez, me identifico. (Valenzuela, *Cambio de armas*, 4)

Las tres mujeres, Bella, la narradora y la transcriptor (¿no sería más sencillo decir Ella?) quieren contar su experiencia amorosa. La manera de hablar de Ella la identifica como argentina, de donde se infiere que las fuerzas opresivas, el Orden, los militares, no son sino los militares argentinos de la última dictadura que marcó el país entre 1976 y 1983. La represión se manifiesta en el plano de la inscripción, por cuanto Valenzuela en ningún momento define la represión militar como una “propiedad” exclusivamente argentina, sino que deja que el nivel semiótico del lenguaje le muestre al lector ese hecho, o le permita descubrirlo.

Siendo la autoridad de la narración el régimen militar, no

sorprende que la identidad de Ella se presente triplicada, enmascarada y escamoteada. Ni la autora de los apuntes, ni la transcriptora desean apoderarse de la escritura e imponer su autoridad (como lo hace, por ejemplo, el Gran Escritor), porque en ese caso no se alteraría el orden: los de arriba imponen la Ley y los de abajo se someten a la Ley. Por esa razón el orden se reconstruye al azar; “Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden” (3), lee el lector de la edición castellana del libro que nunca se publicó en Argentina. Hay principios múltiples y el todo está envuelto por la conciencia constante de la insuficiencia del lenguaje para expresar la vida, puesto que lo Real se escamotea, rehuye, elude. Los actuantes recurren a diálogos metafóricos, a cuentos de hadas, identificándose con Gretel y la bruja, con Pedro y el Lobo, con Cenicienta, y sobre todo, con el tío Ramon. El tío Ramón cumple la función del significante universal. Es todo lo que no se puede pronunciar y lo que no cabe en el lenguaje. Además, es la proyección de Pedro, es su alter-ego, lo que desea ser pero no tiene fuerzas para conseguirlo. A lo largo de la historia sobre Bella y Pedro, el tío Ramón se convierte en el código de lo reprimido y censurado. Es, literalmente, “el familiar” que facilita la comunicación entre Bella y Pedro, la comunicación que con el tiempo se vuelve más mutilada e imposible. Según palabras de Pedro, “el tío Ramón es un familiar que tengo sólo para Bella” (26). Estos cuentos codifican varios mensajes, reflejando los deseos reprimidos y censurados de los protagonistas. Así, Pedro siempre recurre al metafórico tío Ramón toda vez que habla por teléfono con Bella y desea comunicarle algún mensaje clandestino. Cuando quiere contarle a Bella que los exiliados políticos están llenando la embajada, el mensaje se desdobra:

Cierta vez mi tío Ramón tenía unos invitados en su casa que se le iban quedando y quedando y aunque él hiciera lo posible para conseguirles otro sitio, no lo lograba y cierta tarde como ésta a la señora le dio un ataque de nervios y no hubo forma de

calmarla. Así que mi tío Ramón aunque no creía en los siquiатras empezó a llamar a todos los siquiатras que encontró para que fueran a ayudar a la señora, pero ninguno quiso ir a esa casa porque, alegaban, la casa estaba embrujada (28-29).

O cuando, hacia el final de la relación con Bella, Pedro relata lo que le parece inevitable:

Cuenta mi tío Ramón que el sapo estaba mirando con fascinación a una luciérnaga que se encendía y se apagaba, se encendía y se apagaba. Largo rato la anduvo mirando y mirando como enternecido, poeta el sapo, no más, hasta que de golpe le saltó encima a la pobre luciérnaga y la pisó. ¿Por qué me pisas? oyó mi tío Ramón que le preguntaba la luciérnaga al sapo, en un hilito de voz. Y tú, le preguntó a su vez el sapo ¿por qué reluces? (43).

La sociedad desempeña un papel opresivo con respecto a Bella, al menos en dos sentidos: en primer lugar, Pedro es un hombre casado y una relación íntima con él provocaría el escándalo y la ruptura no sólo en el ámbito familiar, sino también en los círculos diplomáticos donde Pedro se mueve. El texto raras veces menciona a la señora del embajador, pero siempre lo hace en momentos cruciales para la vida de Bella. La esposa está presente cuando Bella y Pedro se conocen en la fiesta, pero durante el transcurso de la historia su presencia se borra y ocupa gradualmente los espacios en blanco, las rupturas en la narración, lo inmencionable. Pedro la echa de su espacio físico enviándola a otro país, pero nunca la echa de su vida pues conserva un espacio sagrado para quien es su compañera legítima. El mundo de las Leyes queda entonces cerrado para Bella, incluso cuando Pedro la invita a vivir en su país. Esto le muestra que ella y la embajadora ocupan mundos diferentes.

Lo importante es decirte que quisiera que vinieras a mi país, Bella. [...] Nos hacen falta artistas como tú, y a mí me harías muy feliz.

– A vos puede ser, pero a tu tierna mujercita ¿la haría feliz, acaso?

– No la toques. Ella está en otra escala (57).

En segundo lugar, la sociedad local está regida por el gobierno militar, de suerte que cualquier movimiento y pensamiento democráticos provocan represalias. Se menciona casi al pasar que “La situación está peor que nunca, aparecieron otros quince cadáveres flotando en el río, redoblaron las persecuciones. Y alguien le sopló al oído: Navoni pasó a la clandestinidad. Olvidate de su nombre, bórralo de tu libreta de direcciones” (8). Y no sólo Navoni llega a ser un anónimo más entre tantos y los asilados nunca salen del submundo de la residencia, sino que todo el sistema de opresión queda sin nombre, inmencionable. Lo indecible se petrifica en el inconsciente de Pedro y Bella transformando la historia que leemos en la historia de lo que no se dice:

Lo que más me preocupa de esta historia es aquello que se está escamoteando, lo que no logra ser narrado. ¿Una forma del pudor, de la promesa? Lo escamoteado no es el sexo, no es el deseo como suele ocurrir en otros casos. Aquí se trata de algo que hierve con vida propia, hormigueando por los pisos altos y los subsuelos de la residencia. Los asilados políticos. De ellos se trata aunque estas páginas que ahora recorro y a veces reproduzco sólo los mencionan de pasada, al descuido (21).

Como reacción ante los dos mundos inmencionables Bella y Pedro moldean un intramundo, escamoteándolo en la intratextualidad de los cuentos de hadas y del tío Ramón. El mensaje de ellos siempre consigue burlar y atravesar los límites de la censura, proyectándose en un lenguaje que el Orden puede aceptar. Como

los cuentos de hadas, las fábulas del tío Ramón reemplazan al referente real con varios referentes ficticios y neutrales, y sobre todo, adoptan los mecanismos principales del sueño (que es otra válvula de represión), la condensación y el desplazamiento.

Cuando mi tío Ramón vivió en los Estados Unidos conoció a una gringa. Era negra. Creo que llegó a quererla aunque él nunca dijo nada. Poco hablaba de amoríos.

Regresó a su pueblo sólo, seguramente triste.

Con el tiempo y la distancia fue burilando sus recuerdos. Un día alguien le dijo: "Oye, Ramón ¿y cómo es los Estados Unidos?".

Se quedó pensando un rato como juntando memoria.

"Mira" dijo. "Los Estados Unidos es una negra rodeada de muchos carros y de muchas cosas de mampostería".

Tal vez yo estaba poseído por el espíritu de mi tío Ramón cuando me preguntaron ayer por larga distancia que cómo era este país.

"Mire" contesté. "Este país es Bella rodeada de muchas calles arboladas".

"Embajador" me dijo por fin "creo que ese destino lo está trastornando. Es hora de que regrese".

Así que dentro de pocas semanas me vuelvo a mi tierra (55).

Para Pedro esa era una forma de decirle a Bella que la amaba, pero que la hora de la separación había llegado, a pesar de todo. El lugar y los actores se desplazan y cambian; en vez de Bella y Pedro, el tío Ramón y la gringa negra asumen los roles de amantes imposibles. La condensación funciona en el sentido de que la secuencia narrativa refleja la relación entre Bella y Pedro en términos reducidos. Aunque el paralelismo de las dos historias sea altamente cuestionable—el racismo reemplaza el código moral diplomático—, la incapacidad del tío Ramón de expresar verbalmente sus sentimientos se traduce a la vida de Pedro.

Además de esos metafóricos viajes son ámbulos, Pedro y Bella enriquecen su intramundo con un lenguaje nuevo, ya que el existente no basta para reflejar ni la textura sexual ni la política: Bella improvisa el "Memorable Monólogo de la Melena Mora", los dos intercambian metamensajes y enigmáticas pantallas verbales:

- ¿Quiénes habrán sido?– preguntó Bella.
- O los parapoliciales, o los paramilitares. Vaya uno a saber.
- Claro. Así queda todo aclarado. O los paracaidistas ¿no? O los parapsicólogos.
- No. Quizá las parafernalias, o las paradentosis, las paráfrasis. No hay que descartar la posibilidad de que fueran mujeres vestidas de hombres.
- Eso. Parafecto. Estamos de parabienes.
- Mientras no sucumbamos a la paranoia... (34).

Estos juegos fónicos siempre conservan su residuo semántico que alude a la represión policial existente o a la represión sexual, como en el caso del discurso de la Melena Mora. En la parábola citada, el prefijo griego 'para' lleva el peso significativo, denotando la proximidad y semejanza con algo que no se puede exteriorizar, que queda reprimido, mientras que la parte cambiante de la paráfrasis sirve de guía en el intramundo de lo reprimido.<sup>4</sup>

Entretejidas todas estas técnicas, la narración se vuelve inestable ya desde el supuesto "principio" del texto, pues no hay que olvidar que el título claramente informa sobre la existencia de tres versiones previas, cada una con un principio propio. Se establece la identidad entre la transcritora, la narradora y la protagonista, pero sólo a una de ellas se le nombra, se le da una existencia proto-real. Es (B)ella.

Sin embargo (B)ella cambia durante su representación. Se pone varias máscaras, juega diferentes papeles y emerge como una nueva identidad. A veces no se sabe quién es más real, si la máscara o la cara cubierta; y la máscara es el significante y el

significado, todo depende de la actuación.<sup>5</sup> Se pinta la cara, peina cuidadosamente “su leonina cabellera”, se afila las uñas, se envuelve el cuerpo en “prendas de colores vivos”, busca las respuestas en el espejo, y comienza el fin del primer acto (7).

En el primer acto de su representación, (B)ella todavía está fuera de la historia, al margen del escenario, al borde de los cambios existenciales. No quiere saber de los asilados políticos ni de la clandestinidad, de suerte que cuando alguien le sopla al oído que “Navoni pasó a la clandestinidad”, su reacción es “Y a mí qué me contás [...] qué tengo que ver yo con la política, estamos en una fiesta, vos siempre tan tremendista, queriendo acaparar la atención, jugando a la Rosa Luxemburgo.” (págs. 8-9). Durante este acto, (B)ella “simula un poco de sufrimiento” y juega su papel de actriz no comprometida. En el juego erótico, corresponde al momento en que Psique todavía no está tentada de ver la verdadera cara de su amante Eros, cuando no le preocupa el terrible pronóstico de los oráculos según los cuales su esposo es un terrible monstruo. Pero pronto B(ella) saldrá de esa historia y se enterará de que el sueño y la vigilia dependen de su compromiso y de su actuación.

En el primer acto de su vida (B)ella necesita aún de un dramaturgo y Pedro entra en el juego cumpliendo ese papel. El dirige sus actos, ilumina el escenario, resuelve las crisis y la guía de una escena a otra.

Sin embargo, el cambio que (B)ella va a experimentar en el segundo acto, la toma de conciencia política e histórica, ya está anunciado en “El todo por el todo”, el monodrama que está preparando. Allá, bajo las luces artificiales, en la zona donde lo real no existe sino que se re-presenta, expone un credo literario diferente: “... burlar las barreras de censura mientras la posibilidad todavía existiera”, e “invitar al público a jugarse” (32). Desempeña el papel de estar viva, pero aunque lo haga con aparente seguridad, pronto descubre que no sabe exactamente en qué consiste el papel ni dónde lo va a representar.

Irónicamente, cuanto a (B)ella le proporciona vida es el escenario y el contenido, no el teatro. Lo descubre durante su visita al país de Pedro, cuando se da cuenta de que la única manera de saberse viva es sentir el dolor y no imaginarlo, "Si me duele sabré que éste es mi cuerpo (en escena me sacudo, me retuerzo bajo los supuestos golpes que casi me hacen doler" (41). Y regresa a su país sin hacer caso de las advertencias del embajador/dramaturgo y de sus compatriotas. Ya no quiere que otros actúen por ella en la vida; está lista para comprometerse.

Ahora sí que estoy dando mi primer paso hacia la ciénaga, comprendió Bella. Ahora mi primer paso soy yo, enterita, entro y sé que no podré retroceder, ya no, no retrocedo porque las arenas movedizas de ahora en más me rodean y me atrapan (47).

El texto, aunque trunco, capta el momento del cambio de Bella, el momento de su decisión de romper los espejos que la inmovilizaban y petrificaban, el momento de la salida de la ficción teatral y la entrada en la historia. Se encuentra en el país, en la casa y en la cama de Pedro cuando su memoria empieza a despertar, cuando se percata de que hay cosas en la vida que no se pueden olvidar ni reprimir. Empieza a pensar en su país, en sus amigos, en su apartamento, en sus plantas e incluso en Navoni. La memoria la debilita y le pide ayuda a Pedro/dramaturgo, pero el único consejo que él le da es "Olvidate del problema [...]. Borrало" (39). Y por primera vez Bella se niega a olvidar, se niega a volverle la espalda a la realidad, se niega a recurrir al cómodo juego llamado "olvidar lo que no te apetece", se niega a seguir el guión que el director le ofrece, y se rebela. Deja que la inunden los recuerdos de las mujeres del mercado, mujeres pasivas que sólo miran y advierten el paso de la vida. El cuerpo de (B)ella reacciona antes que su mente, y poniendo la cabeza entre las rodillas, da una vuelta carnero. En este momento comprende que no basta con ser idéntica a las que

esperan pasivamente, sino que debe diferenciarse. La vuelta marca la nueva identidad de (B)ella, quien decide regresar a su país sin hacerle caso ni al Embajador ni a los militares.

De regreso en su patria, (B)ella ya es diferente de la que era. Se convierte en la intermediaria de los asilados y de los que necesitan asilo. No permite que los militares los “desaparezcan”, y en uno de sus más agónicos intentos decide comprometerse organizando la segunda fiesta en la embajada. Esa (B)ella es diferente; se siente segura de sí misma y consciente de su rol histórico. No es que (B)ella ya no tenga miedo, porque el miedo será siempre el corolario de las nuevas decisiones sobre el futuro, especialmente cuando el futuro está signado por el régimen represivo. Ello no significa que Pedro pierda completamente su papel de dramaturgo, sino que (B)ella también se hace dramaturga, creando así un drama a dos voces.

La decisión de volver sola al país de la represión y desempeñar un papel activo, marca el verdadero comienzo de la gran obra de su vida, bajo el lema del título ‘El todo por el todo’. Después de tantos ensayos teatrales, (B)ella está preparada para representar su rol subversivo. Subversivo en el sentido de que encuentra su lugar en la historia con el claro propósito de cambiar el *status quo*. Ya no es la actriz de una obra teatral re-presentando, re-pitiendo, reflejando la sociedad y su re-presión, sino que se transforma en una fuerza genuina, en una identidad propia, diferente.

La inesperada vuelta que “ejerce” el cuerpo de (B)ella conlleva la liberación de su ser y, en consecuencia, se siente capaz de entrar en la historia, de representar el segundo y (lamentablemente) último acto en el escenario de la vida. En ese drama de “dos actos y muchas actuaciones”, en vez de la campana que hubiera señalado el fin del acto, se oye un disparo anunciando el fin de la vida de (B)ella. La dictadura patriarcal basada en la identidad “idéntica” no puede sostener la identidad “diferente” de la nueva (B)ella. Ni siquiera Pedro encuentra “fuerzas para sostenerla” y (B)ella desaparece como identidad, creando la apertura en el texto, en el

lenguaje literario, en la posibilidad de inscripción (63).

Volviendo al credo literario ya expuesto por (B)ella en 'El todo por el todo', ahora es posible concluir que la actriz cumple su propósito no sólo en el nivel teatral sino también en el ámbito de su propia vida. Comprende que el teatro no puede sostener la crueldad de la realidad. Entra conscientemente en el caos de los procesos políticos de su país y organiza la salida de muchos activistas. Por otro lado, deja el texto que sirve como reflejo de una existencia (la suya) que no cabía en palabras. Al crear el *collage* de inscripciones, (B)ella imita el *collage* de las experiencias que determinaron su identidad. Sobrepasa todas las barreras de la censura y sus lectores y críticos juegan el juego de desenmascarar las identidades enmarañadas en la burbuja de la historia. Y, finalmente, al empezar su "lentísima caída", (B)ella inscribe la diferencia con su propio cuerpo, tal como Hélène Cixous lo había presagiado y profetizado elocuentemente:

She doesn't "speak", she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies. [...] She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she's thinking: she signifies it with her body. (Cixous "The Laugh of the Medusa", 251).

[Ella no habla, lanza su tembloroso cuerpo hacia adelante; se va de sí misma, vuela. [...] Ella se pone al descubierto. En rigor, materializa lo que está pensando: lo significa con su cuerpo (Cixous, "The Laugh of the Medusa", 251).

## La entrada en la lengua

*¿Puede uno matar con la lengua?*

Helène Cixous y Catherine Clément

*Lo no dicho, lo que está implícito y omitido y censurado y sugerido adquiere la importancia de un grito.*

Luisa Valenzuela

Entre las historias entrelazadas de *Cambio de armas*, "La palabra asesino", se concentra en la tensión dialéctica entre el deseo y la posibilidad de expresar verbalmente ese deseo. Se trata de otra variación del tema ya expuesto en la "Cuarta versión", donde lo inexpresable e inaprensible era no solamente una relación amorosa sancionada por la sociedad, sino la realidad política de una sociedad sumergida en la dictadura y la represión militar. Se distingue de las otras historias del libro porque está narrada por la protagonista/narradora anónima. Desde las primeras palabras, y a lo largo del testimonio auto-reflexivo formulado por la voz femenina, resuena significativamente el título, destacando siempre la problemática de la verbalización. Sin embargo, se trata en este caso de la traducción lingüística de la emoción que late dentro de los ámbitos del imaginario, negándose a cualquier expresión.

La trama de la historia es simple: una mujer se enamora de un hombre proveniente de otro ámbito social y lucha con los códigos impuestos por su clase para aceptarlo. Empero, el drama que ocurre dentro de ella no cabe tan simplemente en palabras.

Según lo que dice y cómo lo dice, es una mujer educada que vive en una ciudad cosmopolita (probablemente Nueva York).

Podemos suponer, asimismo, que hasta el momento de la auto-reflexión la protagonista no tenía problemas en expresar sus deseos e inclinaciones. Ha aprendido a manipular el lenguaje y no se siente perdida dentro del orden simbólico que ha adoptado sin cuestionarlo. El conflicto surge cuando se siente sexualmente atraída por alguien que proviene de un mundo regido por reglas diferentes, no tan “civilizadas” como las suyas. Atraída por alguien que vive en el otro lado del espejo, “del lado del deseo donde no se hace pie” (82).

La protagonista habita un mundo regido por las fuerzas de la civilización, la religión y la ética. Su espacio vital está protegido de las energías desorganizadas y caóticas del deseo desbordado, puesto que los instintos han dado paso a la razón y a la sensatez. Su identidad está protegida por la capa simbólica tejida por el principio de realidad. Sin embargo, la aparición de un amante poco común pone en peligro este “ámbito domado” que estuvo construyendo desde la infancia. La muerte y la violencia subvierten el orden que ella consideraba el único posible.

El proviene del mundo del deseo y de las pasiones que a menudo contradicen las leyes de la civilización (de ella); así pues, de los veinte y ocho años que tiene ha vivido sólo seis. El resto lo pasó encerrado en las diversas instituciones construidas por la sociedad para quienes transgreden sus normas. Empezó en reformatorios y cárceles, continuó en hospitales para terminar en el servicio militar, donde las tendencias agresivas llevan el sello de aprobación de “la sociedad civilizada”.

A ella le atrae su cuerpo perfecto y también el hecho de que tuvo que luchar por su vida. Luchar y matar, inclusive. La sexualidad magnética del amante, la pasión que siente tocando su piel –los impulsos no civilizados por el ego–, se mezclan con la noción de muerte que lo rodea, creando en ella el conflicto, o como lo denomina la narradora, el merodeo “por la vida en busca de una respuesta” (67).

Desde el principio de la historia la voz femenina revela su fascinación por la apariencia física de su amante, su piel oscura,

tersa, su cuerpo felino, “afilada mandíbula de gato, los pómulos muy altos, la nariz sorprendentemente recta, los labios generosos, los larguísimos ojos almendrados y tiernos” (71). Lo compara con los animales salvajes, los leopardos y las panteras negras—símbolos totémicos de Dionisio—, animales que se destacan por su perfecta coordinación, su elegancia, su belleza y la aparente ternura de sus movimientos, pero que pueden matar y destrozarse en un instante.<sup>6</sup> La atracción erótica y la tensión agresiva se amalgaman desde el primer encuentro entre la heroína y su futuro amante, reflejando el conflicto que empieza a despuntar en ella, el conflicto entre el deseo sexual y el miedo a la destrucción.

La decisión que ella toma después del primer encuentro sexual con el amante es típica del “dominio masculino: fascinarse por un cuerpo y salir corriendo antes de que la fascinación ejerza sus presiones” (68). Se trata de una mujer acostumbrada a los “juegos civilizados”, permitidos por el principio de realidad. Ella puede dejarlo si quiere, puede interrumpir la relación. Se ve a sí misma como una mujer independiente, para quien las reglas “patriarcales” no funcionan. La protagonista controla el ámbito racional, pero no espera quedarse en la mera prolongación del deseo, con llevar “la piel de él en el tacto, la piel de él puesta, cubriéndole la propia como un Xipe Totec cualquiera” (69). Al regresar a los ámbitos de la cultura precolombina, ella reconstruye el viejo rito del sacrificio de Xipe Totec.<sup>7</sup> La protagonista se envuelve en la piel imaginaria de su amante, recurre mentalmente al rito agresivo de despellejarlo y de cubrirse con su piel, “coloreada con el color de él”, tratando así de apoderarse de sus potencias, pero también de “entender” y “racionalizar” la pasión que empieza a surgir en su interior.

Al volver, la voz femenina describe, trata de describir la felicidad del reencuentro, la pasión y el gozo que siente en “la yema de los dedos” (69). Intenta comprender esa fuerza anónima que ya palpita en su cuerpo y que amenaza su identidad. Comprender y posiblemente controlar. La pérdida de control es lo que más le perturba a la auto-reflexiva voz femenina. Sabe que el lenguaje

—la construcción altamente simbólica— es su reino, pero en contacto con los instintos su poder se derrumba y desaparece.

Sabe que está viviendo una experiencia de una intensidad tal que no puede ser descrita. Puede decir experiencia, puede decir intensidad, pero esas palabras a la vez la traicionan, se marchitan. Abandonada está hasta por su propio reino, el del lenguaje (82).

El “merodeo” emprendido empezó como una búsqueda racional y, en consecuencia, el texto de “La palabra asesino” comienza con la explicación razonable y lógica. Sin embargo, la lógica del lenguaje se quiebra en el transcurso de la lucha, ilustrando así “el torbellino interior” que la voz narradora experimenta.

La auto-reflexión de la protagonista está lingüísticamente codificada desde el punto de vista de la tercera persona. Sólo una vez, cuando se ve en peligro, la mujer anónima irrumpe en primera persona: “Este hombre me va a golpear” (78). Sin embargo, como ambas entidades (la voz narradora y la voz de la protagonista) son anónimas y como el discurso de la narradora “analiza” el torbellino interior de la protagonista, es posible concluir que se trata de la difusión de una misma identidad. Una es la agencia moralizante, portavoz de la disciplina y la lógica, y la otra es el deseo recién despierto. El discurso que se formula, que el lector tiene en sus manos, todo, excepto el grito “ASESINO” que marca el fin de sus merodeos, representa el imaginario de la voz femenina. El grito está gráficamente separado del texto pues está escrito en mayúsculas y rodeado por espacios en blanco, ocupando así la posición central. En este sentido, el resto del texto representa el imaginario de esa identidad femenina, imaginario auto-reflexivo, vacilante, palpitante, desordenado y dominado gradualmente por el deseo.

El texto, que se vuelve más transparente a lo largo de la lectura y menos protegido por la lógica discursiva, describe al amante como un ser que carece del deseo de esconderse detrás del lenguaje. No

racionaliza lingüísticamente: actúa, guiado por sus instintos desenfrenados y no reprimidos. Cuando, por ejemplo, ella trata de huir de la atracción que su amante le provoca, las cartas que él le envía están llenas de “dibujitos tiernos, casi infantiles” (74). En vez de acudir al lenguaje, el amante prefiere la expresión pictórica, mostrando su independencia de la esfera simbólica del lenguaje y borrando así la preeminencia del significado. Otro hecho significativo que indica que el proceso de individuación del amante había sido truncado, es su búsqueda en los espejos. Si aceptamos las ideas de Lacan sobre el desarrollo metafórico del infante humano, vemos que el paso por la fase del espejo, o sea la búsqueda y el encuentro del reflejo propio, marca el ámbito del Imaginario y el comienzo de la constitución del ego. Ella, que ha completado el proceso de individuación “con éxito” y está descubriendo ahora el mundo que había perdido de esta manera, le advierte: “No te busques en los espejos, buscate por dentro. Cuidado con la imagen especular. Es falsa. Es invertida, es distante. Te desdobra y arrastra” (75-76). Por eso la voz narradora lo describe como “transparente” y se percibe a sí misma como “opaca”.

Cuando era un niño de ocho años, el amante escapó de su casa y vivió en la calle, peleó, robó, “se nutrió de drogas”, mató. Ella tuvo tiempo y espacio suficientes para refrenar la rebelión de sus pasiones, pero él luchó para sobrevivir, afilando asimismo sus instintos. Creció en los guetos de Nueva York, en el Bronx, descendiente de una abuela cherokee, de una madre latina y de un “padre como él de cobre oscuro” (71). Nunca le sirvió la moralidad convencional y la ética adoptada por ella. Todo cuanto el mundo de ella sitúa dentro de las prohibiciones—robar, consumir heroína, pelear, matar—constituye la vida de él. Tuvo que luchar para sobrevivir porque la única ley que existía era la emanada del instinto de conservación. “Algo maravillosamente animal, sin tiempo y sin espacio” (70), piensa la narradora “civilizada” aceptando todos sus “pecados” menos el último: matar. “He matado hombres como para el resto de mi vida, ya está. Y ella esperanzada le preguntaba ¿en Vietnam? y él asentía pero agregaba, también

aquí" (70). El conflicto de la protagonista se agudiza cuando se da cuenta de que este amante fue capaz de quitarle la vida a otros. Al principio trata de no emitir ningún juicio, de racionalizar y buscar alguna explicación "civilizada". Por eso le pregunta si sólo en Vietnam había matado, bajo la aprobación del orden patriarcal. Si hubiera sido así, podría haber excusado la destrucción de la vida humana. Sin embargo, su respuesta la disuade. "¿No te dieron pena?" (72), continúa la protagonista en su tentativa de justificar y comprender actos que no caben dentro de su código moral. Su manera inocente de referirse a las cosas más crueles y la honestidad de su respuesta la confunden aún más.

¿Pena? Qué me van a dar pena. Eran traficantes, gente de la pesada, matar era su oficio. Nosotros sólo queríamos asaltarlos. Una buena idea -insiste-. Esa de asaltar a traficantes, quiero decir, y obtener la droga además de la gaita. [...] Nos había salido bien antes. Mala suerte para esos dos, aparecer en el momento justo y querer liquidarnos. Les ganamos de mano. Era cuestión de vida o muerte, ya lo sabíamos cuando nos metimos en ese negocio, y tal como están las cosas, mejor la muerte de los otros ¿no? Acordate que me escapé de mi casa a los 8 años. Eso quiere decir que viví en la calle un montón de tiempo, que vi morir gente como moscas, que vi matar a mis mejores amigos, en Vietnam, en la cárcel, en la calle, en todas partes. La gente siempre se está muriendo ¿qué me podían importar a mí esos dos tipos? Yo no conozco la piedad, y menos por dos traficantes, gente de lo peor (72-73).

La narradora admite que su respuesta tiene cierta lógica, pero esa lógica no es la suya. La palabra "matar" se clava para siempre en su mente provocando un conflicto definitivo dentro de su economía psíquica. El equilibrio entre deseo y preservación está perdido; "ella comprende que para saber hay que dejarse herir, hay que aceptar lo que venga en materia de información, no negar

la evidencia, conocer y conocer y meterse en profundidades de las que quizá no se vuelva" (67).

Buceando en su imaginario la voz femenina trata de descubrirse, de abrirse, de leer la textura de su cuerpo, de escuchar las pulsaciones recién despiertas. Lo que encuentra es la sed erótica, la imagen del cuerpo del amante, el recuerdo "rosado que orla su oscurísima vaina, el repliegue rosado de la piel en esa flor enhiesta, viva" (73). Pero junto con la sexualidad nueva, emergen con la misma intensidad las imágenes de la tortura y de la muerte, suprimidas hasta ese momento por la capa simbólica. Los asesinos siempre existieron, pero ella eligió no verlos, no pensar en ellos. Se compara con los niños entrenados por el gobierno de Somoza para violar y destruir cuerpos humanos. Esos torturadores jóvenes crecían creyendo que los cuerpos desmembrados, las mujeres violadas, las cabezas cubiertas con capuchas eran la norma. Como ella quería creer que huir y reprimir eran la norma.

Al incrustar imágenes sexuales en las escenas de violencia, la narradora problematiza la relación entre la sexualidad y la agresión. Se trata de dos instintos, dos "entidades míticas, magníficas en su indefinibilidad", según palabras de Freud. Las sociedades civilizadas dan opciones a sus miembros a la vez que los restringen. Las restricciones se basan en la supresión o penalización (reformatorios, cárceles) de toda manifestación destructiva. El ejército, por otro lado, es un ejemplo de agresión justificada y permitida por la sociedad. En el caso particular de "La palabra asesino", el instinto sexual despierta el instinto agresivo y de ese modo provoca las visiones y meditaciones de la protagonista. Matar a los traficantes de drogas, un hecho hasta cierto punto justificable según las normas vigentes de la sociedad, abre el vasto diapason de las matanzas por discrepancias políticas, torturas y destrucciones que ocurren dentro de las dictaduras militares, como el mencionado caso de Nicaragua bajo el régimen de Somoza. El orden es entonces "subvertido por la muerte" (75), porque la agresión siempre existe como posibilidad humana.

La cercanía del cuerpo que fue capaz de matar y, sobre todo, la atracción sexual que experimenta la protagonista por ese cuerpo, provoca en ella deseos desconocidos e inexplicables: quiere excitarlo, empujarlo a que la mate (70, 76), siente que “quizá algún día ella quiera matarlo a él”, se da cuenta de que “al asesino ella lo quiere y lo que es peor quizá también por asesino lo quiere” (78). Mientras él le cuenta sus asesinatos, la heroína permanece “sin emitir juicio alguno, como si nada, sin que se le mueva un pelo, sin demostrar su desconcierto o esas corrientes cruzadas que empiezan a surcarla” (72). Sin embargo, dentro de ella el torbellino la destroza buscando alguna expresión, alguna manifestación o exteriorización. Lo que finalmente se rompe en el exterior, reflejando su “paso al otro lado del espejo” (82) es el lenguaje.

El lenguaje era su reino y su dominio. El –“la personificación de su deseo” (80)– se buscaba en ese lenguaje, “buscaba que ella lo escriba”, “que lo castigue” escribiéndolo. El deseo, por otro lado, es imposible de saciar y la compensación parcial solamente puede provenir del lenguaje.

Las palabras la inundan, como antes el semen del amante asesino, y una de ellas encuentra su salida, dando paso a la vida/ identidad nueva de ambos. “ASESINO”, brota de ella con toda la ambigüedad que el aparato simbólico puede ofrecer: el asesino es él, pero la posibilidad fue también reconocida en ella. Sin embargo, más que una acusación, [yo] ASESINO se refiere ante todo al deseo de ella de asesinar las identidades viejas de ambos, de reconocerlas, de expresarlas en el lenguaje. Al situar su propio “yo” detrás de la palabra que hasta este momento era un sustantivo, la resemantiza, la convierte en el verbo que irrumpe en la acción, la cual dará origen a una historia más consciente y menos prefabricada.

## Maquillaje y escritura: hacia un cuerpo propio

¿Qué parte de la identidad está inscrita en el cuerpo textual? La piel es esta máscara que separa y une el mundo exterior e interior, el consciente y el inconsciente, la persona (lidad) y la realidad objetiva. “El rostro es la máscara de la calavera”, dice Luisa Valenzuela hablando de diferentes maquillajes que a través de los siglos cubrían las identidades sexuales femeninas y masculinas.<sup>8</sup> Se podría añadir que Valenzuela, siendo escritora, manipula asimismo otra máscara: el lenguaje. Se trata de la máscara que el ser humano aprende a (ab)usar desde la infancia, traduciendo sus deseos psíquicos y corporales en el código lingüístico que primero se ofrece como oral y luego como escrito. El sistema gráfico, las palabras impresas, llevan asimismo la marca del maquillaje estilístico que el escritor imprime en la piel textual.

Dentro del cuerpo textual *Cambio de armas*, la sección titulada “Ceremonias de rechazo” se refiere más específicamente al flujo de la identidad que discurre por debajo y por fuera de la máscara. Esta historia intrigante y provocativa sugiere no sólo una reevaluación de la tradición de maquillarse, sino también su subversión psico-política basada en el enmascaramiento. ¿Cuáles es el maquillaje que Amanda, la heroína de “Ceremonias de rechazo” aplica sobre su cuerpo sexual? ¿Conlleva el rito que Amanda emprende la trampa de la sociedad occidental o la liberación de los códigos que esta sociedad impone sobre su cuerpo femenino? ¿Cuáles, por otro lado, es el maquillaje que Luisa Valenzuela inscribe sobre su identidad textual? Y finalmente, ¿lleva este maquillaje la cifra de la identidad femenina?

Según las especulaciones antropológicas sobre las sociedades primitivas, el deseo de cubrir el cuerpo, y el rostro en particular, con diferentes colores proviene de la necesidad de cambiar o, al menos, alterar la identidad existente. Aunque tradicionalmente tanto hombres como mujeres llevaban máscaras y algún tipo de maquillaje, en el decurso de la civilización las cosas cambiaron y

fueron las mujeres quienes se quedaron con “la necesidad cultural” de cubrirse la piel o arriesgarse a entrar en el ámbito público “imperfectas”. Tal vez el cambio ocurrió en tiempos remotos, cuando la palabra “masca” [máscara], gracias a las autoridades eclesiásticas, adquirió un significado nuevo y exclusivamente femenino: bruja (Walker, 618). De esta manera, la femineidad se transformó en la mascarada cuyas reglas estrictas requieren un tratamiento riguroso y una completa obediencia. Según Jennifer Craik, en la cultura occidental el maquillaje se manifiesta “as an integral step on the way to realizing femininity, where femininity is a state of achievement and ascription, not a fact of biology or gender [como un paso fundamental hacia la realización de la femineidad, donde la femineidad es una condición del éxito y la atribución, no un hecho biológico o relativo al género] (Craik, 1). Los mandamientos contemporáneos de la industria cosmética predicán cubrir los defectos del cuerpo y embellecerlo. Sin embargo, teniendo en cuenta que las ciencias cuyos metas incluyen la reconstrucción de costumbres y culturas humanas—antropología, etnografía, arqueología—y cuyo establecimiento se relaciona con la época y el pensamiento poscolonial, son en gran parte especulativas, cabe suponer que la máscara en las sociedades pre-patriarcales no se asociaba con estar a la moda ni con la corrección de las imperfecciones de la naturaleza, sino con la creación de una identidad diferente. Esta nueva identidad temporal se podía conseguir a través de la exageración de las características biológicas o adquiriendo otra identidad de género.

El enfoque de “Ceremonias de rechazo” es la identidad femenina como proceso de reconstitución. Más específicamente, la trama se desarrolla en torno a la protagonista, paródicamente llamada Amanda—no es amada—, quien es rechazada por su amante (una situación nada insólita). Aunque la heroína lo abandona para evitar que su amante la deje, el miedo de quedarse sola y el motivo de la separación la hacen vulnerable, frágil y la obligan a pasar por ciertos ritos que dentro del ámbito de la cultura

occidental se pueden leer como genuinamente femeninos. El propósito de la ceremonia creada por Amanda es la liberación de la máscara que su ser había adoptado como propia y que le resulta no sólo ajena sino también demasiado estrecha.

La fábula básica consiste en cuatro partes que corresponden a varias etapas del proceso de independización de la protagonista. La primera parte se caracteriza por su pasividad y la espera de la llamada del amante, metafóricamente apodado "el Coyote". En la segunda parte el amante aparece y la lleva a un restaurante chino, sin sentirse por ello obligado a explicar su ausencia. Luego se separa de ella sin previo aviso y Amanda decide que su espera ha terminado. La parte que le sigue se concentra en los ritos y en las actividades que ella inventa con el propósito de restaurar su identidad y, por consiguiente, su diferencia con respecto a lo establecido por el Otro. El último segmento describe la purificación con la que Amanda finaliza las ceremonias de rechazo para sentirse liberada.

Esta estructura narrativa, junto con los ritos de rechazo e iniciación, se puede asociar a la fórmula que Joseph Campbell usa para distinguir las etapas en el desarrollo del héroe mítico: la separación, la iniciación, el retorno. En su esquema, el héroe se separa del mundo de todos los días y se enfrenta con las fuerzas desconocidas y prodigiosas que tratan de impedir sus acciones. Generalmente, el héroe vence y vuelve a su tierra para instruir a los otros. Sin embargo, ni Campbell ni Jung (cuya teoría del inconsciente colectivo es la base del código mítico de Campbell) le prestan especial atención al proceso de individuación femenina, de modo que el planteo que ofrecen es bastante limitado cuando se trata de aplicarlo a la protagonista. En *Archetypal Patterns in Women's Fiction* Annis Pratt critica acertadamente la teoría junguiana de los arquetipos destacando la presunción de lo inconsciente como "femenino" (anima):

La mujer no posee este atributo femenino interior de la manera como lo hace el hombre, sino más bien el animus, un arquetipo de mucho menos valor. Erótica, emocional y asociada con la luna, el anima o alma proporciona al varón el amor, el misterio y la completud de su individualidad. Lógico, espiritual y vinculado a la poderosa creatividad del sol cuando se presenta en la psique del varón, el animus sólo convierte a la mujer en necia, masculina y vocinglera. De acuerdo con Jung, la psicología de la mujer “se fundamenta en el principio del Eros, el gran aglutinante y liberador; en tanto que la antigua sabiduría ha atribuido el logos al hombre y a su principio rector. Tomando en cuenta que la mujer es Eros para el varón, no puede relacionarse con un otro erótico propio ni ejercer el erotismo para sí misma; por el contrario, ella es el otro en la configuración masculina del yo. En el esquema de Jung, las mujeres son, o bien receptáculos exteriores de las proyecciones masculinas, o bien elementos subordinados de la personalidad del varón” (7-8).

Valenzuela juega con los esquemas establecidos por la tradición judeo-cristiana, especialmente con las normas sociales y los roles genérico-sexuales, dedicando la parte central de su texto no sólo al re-nacimiento y a la re-constitución de la heroína, sino también a la expresión de su autenticidad humana. Amanda tiene que encontrar su reflejo cultural en el espejo, tiene que transfigurarse estableciéndose en el mundo patriarcal como una persona completa y no como la expresión de la otredad masculina. Para conseguir que el espejo le devuelva su imagen habrá de abandonar las estrategias cotidianas de su vida –la espera– y hacerle frente a varios desafíos –la soledad, el dolor, la tristeza y, sobre todo, las normas sociales– que forjarán en ella una identidad propia y le darán la posibilidad de establecerse en el mundo como una fuerza creadora.

En el ámbito textual de Valenzuela, la liberación de Amanda, esto es, la separación mítica que equivaldría a la toma de

conciencia de los futuros héroes de Campbell, comienza irónicamente en la más pasiva de todas las circunstancias: el esperar sentada, “la forma más muerta de la espera muerta” (87). Sin embargo, su rol social que indica la pasividad se subvierte y Amanda empieza a moverse, a sacudirse y a bailar, con lo cual abandona el espacio marcado por la inercia y emprende el viaje a la reconstrucción de la identidad femenina. Para conseguir la autonomía social y sexual no necesita salir de la casa, pues gracias a su imaginario, ésta se transforma en el espacio atemporal donde pronto se desafiarán las normas sociales del patriarcado.<sup>9</sup>

Amanda intenta primero algunas recetas tradicionales, y como sugiere una canción (una plena) puertorriqueña “...cuando las mujeres quieren a los hombres prenden cuatro velas y se las ponen en los rincones”.<sup>10</sup> Las velas que Amanda enciende están dispuestas alrededor del teléfono enchufado y forman el pentáculo. Las fórmulas cabalísticas que Amanda articula no son palabras pertenecientes a alguna religión patriarcal, es decir, codificadas, petrificadas y repetidas miles de veces, sino que contienen el ritmo de su propia obsesión. Aunque todavía añora el regreso del Coyote esperando “sus brazos” y “otras delicias coyoteanas”, Amanda empieza a construir la distancia a través de su discurso paródico. “Yo creo en los exorcismos”, proclama solemnemente, “pero no en los milagros y bien sé que si me vas a llamar será con teléfono enchufado y no a través del éter” (89). Es precisamente aquí, maquillada en el ritual paródico, donde empieza a crearse la posibilidad del cambio de Amanda y del viaje regenerativo hacia su inconsciente. Verse con sus propios ojos, reconocer sus propios deseos y reírse ridiculizando la visión estereotipada de las “brujas” en la cultura occidental, con sus poderes sobrenaturales, lleva a la heroína a la confrontación paródica de las normas sociales.

En la segunda sección Amanda y el Coyote están juntos. Ella vive todavía dentro de la máscara de la subordinación al amante, y su cuerpo, a pesar del baile, no se ha liberado de la dependencia del cuerpo coyotesco. Aún no se ha producido el “cambio de

armas", insinuado en el título del libro de Valenzuela. Será la nueva ida del amante lo que finalmente induzca a Amanda a deshacerse de la máscara que el Coyote había cosido para ella tiempo atrás. Una máscara que la tornaba pasiva y obediente a los deseos de él y demasiado estrecha para incluir sus propios anhelos y ansias. Volviendo a la metáfora de la narración clásica sobre Eros y Psique, ha llegado el momento de abrir los ojos y cuestionar la palabra ciega del amante.

Antes de separarse, el Coyote le entrega una rosa roja de tallo larguísimo, un obvio símbolo sexual.<sup>11</sup> Es el último intento de seducir a Amanda, de persuadirla de ponerse la sofocante máscara confeccionada por él, de quedarse esperándolo en la oscuridad de las noches, de creer en su palabra y obedecer sus reglas.

Una vez que se encuentra nuevamente en su propio espacio, la heroína comprende que el Coyote no sólo había pintado sus deseos sobre el cuerpo de ella, sino que se trataba de un verdadero tatuaje, de modo que las agujas habían penetrado en su piel. Sus esfuerzos se concentran en borrar esta máscara -sexual y social- y en descubrir qué hay debajo de las líneas y de la tinta ajenas. Empieza por quitarse el maquillaje; lo había usado durante tanto tiempo que se le había perdido su propia expresión. Para sacárselo, Amanda se pone una crema blanca, una crema para borraduras, y luego se busca en el espejo que le devuelve un rostro irreconocible. "Quisiera arrancársela y junto con la máscara arrancarse la cara, quedar sin cara, descarada, descastada, desquiciada [...]" (95). Se lava la cara observando "como la cal de su fachada surca el lavatorio" (95). Lo que se separa de ella es la artificialidad de la máscara que durante tanto tiempo le pareció la única posible y que ahora desaparece por el agujero negro del desagüe.

Sin embargo, todavía permanece el dolor de la cara/identidad arrancada. Así pues, decide aplicar otra máscara, más suave y blanda, que sacará el resto del dolor y de la duda. Esta vez, el disfraz es transparente, puesto que Amanda ya ha resucitado su propio rostro dañado.

Máscara transparente, esta vez, que al secarse se va convirtiendo en una finísima película plástica bajo la cual sus rasgos aparecen seráficamente distendidos. Y así se deja estar durante los veinte minutos que estipulan las indicaciones, sintiendo que el estiramiento se le extiende a los confines del alma. Es una dulce beatitud hasta que llega el momento de arrancar. El gran momento (96).

Amanda rompe la ilusión transparente de la máscara y alivia el dolor de su ser preparándose así para el próximo paso: el cuidado de la cara recién nacida con crema nutritiva y la inscripción de sus propias huellas sobre la tabula rasa de su identidad naciente.

Con crema nutritiva de intenso color naranja empieza a embadurnarse los párpados y la zona alrededor de los ojos. Se pone crema blanca sobre la frente y el mentón y la va diluyendo hacia los pómulos y después, con extremo cuidado, toma lápices de labios para empezar a trazar las pinturas rituales: dos anchas líneas fucsias que acaban en puntitos surcándole la frente blanca, tres finas rayas rojas sobre cada pómulo. Con el delineador verde esmeralda dibuja un círculo perfecto sobre el mentón blanco y se enmarca los ojos (96-97).

El maquillaje que Amanda se aplica la lleva más allá del deseo de embellecerse para los ojos coyotescos. Su nueva máscara tiene el poder ritual porque es el resultado de una meditación larga y activa, de una toma de conciencia del sujeto femenino, fruto de su propia decisión. Amanda no cubre de nuevo su cuerpo, juzgado por la sociedad como imperfecto, defectuoso e incompleto, con el disfraz ajeno de la femineidad. Esta vez trasciende las convenciones que consideró suyas durante tanto tiempo y se transforma en la guerrera y protectora de la identidad propia. Es consciente de que en la sociedad en la que vive y actúa abundan los enemigos y que la permanencia en "el estado natural" es imposible. Hay que proteger la propia identidad y, en caso de ser necesario, asustar a los futuros ladrones.

Los colores nutritivos y vivos, naranja, blanco, fucsia, rojo, verde, esmeralda, le devuelven la imagen en el espejo y Amanda está lista para proceder con la ceremonia de purificación. Como una bruja contemporánea, se rodea de los olorosos humos de la cera ardiente, y entre los hornos donde se licúa la cera negra pronuncia la oración pidiendo protección contra los futuros Coyotes.<sup>12</sup> La oración de Amanda, junto con el ritual de extirpar el vello de las piernas, puede leerse como una parodia de la actitud anterior de la protagonista “poseída” por los encantos del Coyote, una parodia de la identidad vieja, ya casi superada.<sup>13</sup> Cabe suponer que con el propósito de liberarse, la protagonista enmascara la identidad de su amante bajo el signo hauhatl del coyote—especie del lobo llanero, tal vez recordando que *vulpes pilum mutat non mores*, y que cualquiera que sea su nueva máscara, la identidad debajo de la máscara seguirá siendo la misma—. Dedicada a la diosa una plegaria inventada por ella: “Protégenos, oh Aura, de los pelos de las piernas que en las noches sin luna se convierten en moscas para envenenar el sexo” (97). Luego se da cuenta de que el propósito del rito es complacer a los dioses y no tanto a las diosas, de manera que se dirige a Dios, “... protégenos, Señor, de los pelos de las piernas que en momento de verdadera dicha entorpecen la mano que nos acaricia” (97). Amanda demuestra ser consciente de las trampas del patriarcado e irónicamente complace a los “Dioses” depilándose las piernas, pero intuye que la vía que debe seguir la heroína se remonta a la era prepubescente, anterior a los pelos de las piernas, a las máscaras y a los tatuajes.

Así la Psique moderna entra en la bañera y deja que la inunden las imágenes de la infancia. El deslizamiento de significantes junto con la asociación sexual permutan los significados del pene y el pino, esto es, el aroma a pino sustituye la memoria reciente del pene (“Al Gran Bonete se le ha perdido un pajarito, A la gran boneta aquí presente se le ha perdido un pajarito que mucho la encantaba” (97) y la protagonista se ve trasladada al pasado previo a su existencia determinada por el Coyote. Más aun, si

aceptamos la afirmación de Lacan de que el inconsciente está estructurado como el lenguaje, o sea que el lenguaje es la condición del inconsciente, podemos observar entonces cómo se desarrolla en Amanda la reconstitución del hueco del deseo. Lo que empieza funcionando como metáfora da paso a la metonimia, y los mecanismos oníricos de condensación y desplazamiento producen el signo nuevo, con la renovada connotación semiológica. La sustitución de significantes provoca el cambio de actitud y para convencerse, la protagonista hace pis en el agua “manando con toda calidez de su cuerpo a la menos cálida tibieza del agua en la bañera y ella suntuosamente sumergida en ese mar contaminado por sus propias aguas, rodeada de sí misma” (98). Las palabras claves, “rodeada de sí misma”, corroboran que el regreso a la niñez, al estadio anterior a la identificación espectral (la Fase del Espejo), finalmente ha liberado a Amanda de la máscara hecha por el Coyote. Ya no está rodeada por la memoria de él sino por la memoria de sí misma.

El baño de renovación en sus propias aguas significa la reafirmación de la perdida y borrada identidad de Amanda. Prima materia, dirían los alquimistas, puesto que se compone de agua y orina, con todas las características de la sustancia de la cual emana la vida. En el caso de Amanda, la vida nueva es la identidad nueva que necesita su confirmación en el rito final: la liberación.<sup>14</sup>

“Entonces Amanda, lista para recuperarse a sí misma, se prepara una taza de té con gusto a sol, dorada, se viste con sencillez y asoma las narices a la calle” (98-99). Vencida la pasividad implícita en el hábito de la espera, la heroína (o mejor dicho, la que en poco tiempo obtendrá el título de heroína) tiene que pasar por la última prueba. Tiene que repetir en breve el camino del rechazo y convencerse de que ya es nueva. Por eso Amanda repasa tres cuadras—la reminiscencia de las tres cuadras que antes la devolvieron al Coyote—y descubre la imagen de la Beatriz del Dante, de la mujer más blanca y bella del mundo poético, de la más pasiva y artificial, de la típica creación patriarcal. Sin embargo, a

los ojos de Amanda, la imagen que ha inspirado tantos sonetos, suspiros y lágrimas, la típica proyección del deseo patriarcal situada en el pedestal intocable, se vuelve una simple enfermera. La tradición ha empezado a resemantizarse.

Y la heroína sigue su ruta, sigue con su rito, sintiéndose subversiva sólo porque cree estar liberándose de los yugos de la dependencia de cuanto la oprime. La rosa (ahora seca como el deseo sexual hacia el amante) que el Coyote le dio durante el último encuentro, se transforma en su arma secreta y piensa que al llevarla corre mil riesgos. "Irónico sería el fin suyo: en la cárcel por la portación de rosa" (99). La cárcel es simbólica, es el regreso potencial a la rigurosa máscara cosida por el Coyote, la vuelta de la identidad recién rechazada.

El proceso de purificación que abrió el camino a la liberación de Amanda incluía el agua como elemento central. Ahora la protagonista, siguiendo su instinto, se encamina al Río de la Plata, donde dará fin a las ceremonias de rechazo. El río le da la bienvenida con sus "mansas olitas" y su apacible aspecto del "infinito poncho de vicuña" y acepta la rosa seca que Amanda arroja a sus honduras.

"Para convencerse de su rechazo, Amanda se larga a vagar por Palermo y la eucaliptica dulzura le va peinando el alma. Reconstruyéndosela, devolviéndole aquello que había ido perdiendo en la huella del Coyote" (100). La heroína se entrega a la operación semántica y al deslizamiento de significantes que había comenzado durante el baño en las aguas primordiales, dejando que los pinos de la memoria se sustituyan por los eucaliptos reales cuya dulzura le peina el alma. La ceremonia que se había iniciado con la espera pasiva termina en el acto consciente del rechazo final a todo lo relacionado con el Coyote. Amanda escoge una plantita silvestre "de hojas enrolladas" y la trae a su terraza, destruyendo así el orden impuesto por su amante. Allí termina su vía interior de liberación con el acto bautismal. Bailando, se quita la ropa y se riega a sí misma con el agua purificadora y liberadora, hasta que

el espejo le devuelve las señas de la identidad recuperada. Le devuelve la imagen de cuerpo entero, hasta hace poco silenciado, pasivo y escondido debajo de la máscara ajena y que finalmente encuentra su voz y diseña su propio baile.<sup>15</sup>

En el caso de Amanda, el arma opresiva proviene del Coyote y es el silencio, la ausencia de comunicación fuera del ámbito sexual, la incapacidad de entablar un diálogo con él. En este sentido, su cuerpo atraviesa el proceso de separación más doloroso a fin de dar paso a una identidad menos dependiente de las normas culturales establecidas y promulgadas por el patriarcado. Paralelamente, el texto que capta la transformación de Amanda también trasciende las leyes de la narrativa patriarcal vigente. Valenzuela cuestiona, a través del discurso paródico, los marcos de referencia tradicionales, tales como la representación de la mujer en la literatura clásica (Beatrice), y la genealogía del super-héroe (Campbell). La escritora argentina, junto con su protagonista, borra el maquillaje impuesto por la literatura tradicional y busca las formas expresivas que abrirán nuevas puertas a un desarrollo más libre del sujeto femenino. Al principio Amanda es la "mamacita" del Coyote, pero en virtud de los ritos de rechazo desconstruye esa identidad impuesta desde fuera y busca luego la posibilidad de una identidad propia. Tanto el cuerpo textual de Valenzuela como el cuerpo sexual de Amanda desafían la idea de identidad como estado fijo—creada por el patriarcado—y abogan por una capacidad transformacional.

Para Luisa Valenzuela, el texto es la máscara y su forma refleja la desintegración de la identidad unificada y estable. El "yo" femenino ondea buscando su expresión entre la primera y la tercera persona narrativa, volviéndose el interlocutor del discurso que está formando y que lo está formando. "Piedra libre, Coyote, yo a las escondidas no juego, m'hijito, yo no espero sentada a que me llamés, yo me muevo, me sacudo, me retuerzo y bailo para invocar tu llamada..." proclama Amanda durante el primer rito de rechazo. Y luego añade, adoptando la posición más autoritaria y escondiéndose detrás de la máscara de la tercera persona, que "para

provocar la llamada lo mejor es bailar con ganas moviendo las caderas, despojando de rigideces la cintura. Olvidar con el baile el rigor mortis de la ausencia y de la espera, sacudir la peluca, sacudirse las ideas" (89).

Como las máscaras utilizadas por Amanda durante las ceremonias de rechazo, el texto de Valenzuela emerge fragmentado, rebelde, resistente y paródico. La estrategia posmodernista de parodiar e ironizar adquiere poder crítico en la obra de Valenzuela, cuestionando las representaciones y prácticas de la femineidad heredadas del pasado. A semejanza del "pedido" de Amanda a dioses y diosas:

Curarme, ojo, no emponzoñarme, no pincharme con espina de rosa como establece la romántica tradición decimonónica, no sucumbir a la trampa literaria más de lo necesario, más de lo que una ya sucumbe por el hecho por demás literario de estar viva (99).

Valenzuela no cae en las trampas literarias. La máscara textual en la que enreda a Amanda está hecha de un lenguaje analítico y al mismo tiempo asociativo. Aunque en ningún momento de la historia describe a la heroína, la escritora ofrece el espejo narrativo que le devuelve al lector la imagen bien conocida de un ser atrapado en una relación subordinada. Su escritura es la máscara que vela lo que no es posible formular, lo que escapa a las estructuras lingüísticas. Como dice otra narradora de *Cambio de armas*, se trata de "una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante" (3). El nivel verbal del lenguaje es el maquillaje construido por la civilización, pero lo que exige la escritura de Valenzuela es buscar detrás, cavar más allá de lo aparente. Siendo para el escritor este lenguaje el único medio de comunicación, no lo puede rechazar. Valenzuela usa el medio lingüístico (como Amanda usa el maquillaje), pero según sus reglas y propósitos. El resultado es un cuerpo textual propio.

En cuanto a las preguntas que postula este trabajo, es posible concluir que Amanda resemantiza el proceso de maquillarse en el sentido occidental, volviendo a darle la dimensión creadora que tenía en las sociedades pre-patriarcales. Este proceso activo corre paralelamente a su toma de conciencia de la posición desigual y subordinada en la relación heterosexual y sirve como fundamento para su liberación. Puesto que Amanda es producto de la cultura occidental, su respuesta a “esta fuerza creadora” es paródica: si en la sociedad occidental el maquillaje marca la identidad femenina, entonces Amanda va a usarlo como arma de liberación, dándole un valor diferente y, sobre todo, propio.

## La tortura y la identidad

La heroína de la penúltima parte de *Cambio de armas* encuentra en una posición casi idéntica. Chiquita, como Amanda, espera al amante cuya vida debe permanecer secreta, pues es parte de cierta organización política. Sin embargo, en tanto que Amanda no sabe si su amante pertenece a la policía secreta del gobierno o a la resistencia clandestina, Chiquita está bien informada sobre los compromisos políticos de Beto. Aunque Valenzuela crea una situación paralela valiéndose de un mismo marco: la espera de los amantes fantasmagóricos, el énfasis cambia drásticamente. La historia de Amanda era una historia de amor y de la supuesta liberación de las esposas de este amor, situada en el vago ambiente de las represalias políticas. Chiquita, empero, nunca cuestiona el amor de Beto, y el foco de la historia es la imposición y la interferencia de un gobierno represivo en su vida íntima.

La historia consiste en tres partes. Empieza con la llegada abrupta del amante durante la noche y la muda sorpresa de la heroína. Después de una larga separación debida a la actividad política de Beto, los amantes pasan la noche haciendo el amor, escuchando el disco de Gal Costa y bebiendo una botella de

cachaza. Por la mañana, la cama está vacía y la campanilla del teléfono despierta a la protagonista.

La segunda parte está marcada por la conversación sonámbula de la heroína y el hablante anónimo que le informa sobre el cadáver de su amante recién sacado del río y probablemente arrojado desde un helicóptero hace ya seis días. Chiquita grita imprudentemente que no puede ser Beto puesto que ha pasado la noche con ella, y en ese momento se da cuenta de que no sabe con quién está hablando. Pocos minutos después llega la policía y la apresa.

La tercera parte se desarrolla en la cárcel. Es el período de la tortura y de la tormenta, tanto física como psíquica. Y si la primera parte puede denominarse el sueño, la tercera parte será la pesadilla.

Además de la cercanía entre el amor y la muerte - el erotismo como la libertad del cuerpo y la tortura como la represión del cuerpo-, el hilo que une a esta historia con el resto de la novela es la insistencia en el valor de las palabras: los supremos productos de la ficción. Estas metáforas de la existencia se suprimen casi por completo en la relación entre Beto y Chiquita. "Creo que nunca les había tenido demasiada confianza a las palabras y allí estaba tan silencioso como siempre, transmitiéndome cosas en formas de caricias", piensa la heroína al encontrarse con su amante (105). Ni siquiera los nombres son verdaderos significantes puesto que ella nunca articula su verdadero nombre ("Beto, lo miro y le digo y sé que ése no es su verdadero nombre pero es el único que le puedo pronunciar en voz alta", 107) y él siempre usa el nombre de caricia, chiquita.

Chiquita y Beto viven en un tiempo en el cual las cosas no pueden llamarse por su nombre. Habitan una época en la que reproducen palabras vacías y por eso el silencio envuelve su relación. Ambos todavía se acuerdan de cuando el lenguaje tenía poder, de cuando se podían contar cuentos. Ambos viven por un futuro que resucitará la potencia y la fuerza de la palabra, "Un día lo lograremos, chiquita. Ahora prefiero no hablar", promete Beto mientras dejan que sólo sus cuerpos se cuenten cosas (107).

Puesto que el lenguaje forzado por la dictadura es monosilábico y rígido, Chiquita y Beto prefieren entregarse al silencio e inventar otro modo de comunicación que se inscriba en la memoria corpórea. Por lo tanto, la primera parte de la narración versa sobre ese silencio y esa desmemoria sonámbula.

Después me tomó en sus brazos sin decir una palabra, sin siquiera apretarme demasiado pero dejando que toda la emoción del reencuentro se le desbordara, diciéndome tantas cosas con el simple hecho de tenerme apretada entre sus brazos y deirme besando lentamente (105).

La botella de cachaza y el canto *A noite au so teu cavallode Gal Costa* llenan el silencio de amor, tal vez llenan el sueño de amor.

El despertar es ineludible, la entrada en la realidad, inevitable. La campanilla del teléfono, el aparato que sirve para transmitir palabras, falsas y verdaderas, traidoras y honestas, denota el regreso del reino de las maravillas. Y como es de esperarse, en esta historia sobre la desconfianza frente a las palabras, son precisamente las palabras imprudentes de Chiquita las que causan la ruptura. Al mostrarse sorprendida y demasiado segura ante la imposibilidad de que el cuerpo hinchado del río sea el de Beto, Chiquita sabe que lo único que le queda es esperar a la policía.

¿Diez, quince minutos? ¿Cuánto tiempo me habré quedado mirando el teléfono como estúpida hasta que cayó la policía? No me la esperaba pero claro, sí, ¿cómo podía no esperármela? Las manos de ellos toqueteándome, sus voces insultándome, amenazándome, la casa registrada, dada vuelta. Pero yo ya sabía ¿qué me importaba entonces que se pusieran a romper lo rompible y dismantelar placeres? (108).

Chiquita pasa el resto de sus días en la cárcel. Allá sigue luchando por su única posesión, su sueño de amor.

Mi única verdadera posesión era un sueño y a uno no se lo despoja así no más de un sueño. Mi sueño de la noche anterior en el que Beto estaba allí conmigo y nos amábamos. Lo había soñado, soñado todo, estaba profundamente convencida de haberlo soñado con lujo de detalles y hasta en colores. Y los sueños no conciernen a la cana (108).

Ella y Beto se habían despojado de las palabras para despojarse de la realidad, habían creado un mundo silencioso donde se hablaban los cuerpos, y lo que buscaba la policía era la realidad y “hechos fehacientes” (108).

Dado que para Chiquita y Beto la verdad y la realidad está en los cuerpos –los únicos medios de comunicación–, el cuerpo de Chiquita será precisamente la meta de la investigación policial, de la tortura. Elaine Scarry relaciona el acto físico y el acto verbal, el cuerpo y la voz durante el proceso de la tortura: “Torture consists of a primary physical act, the infliction of pain, and a primary verbal act, the interrogation.” [“La tortura consiste en un acto físico primordial, infligir dolor, y en un acto verbal primordial, el interrogatorio”.] La autora continúa elaborando la idea de que “just as within a precarious regime the motive for arrest is often a fiction, [...] and just as the motive for punishing those imprisoned is often a fiction, [...] so what masquerades as the motive for torture is a fiction.” [así como dentro de un régimen precario el motivo del arresto es a menudo una ficción, [...] y el motivo para castigar a los prisioneros es con frecuencia una ficción, también lo que pretende ser el motivo de la tortura es una ficción”.] En el caso de Chiquita estas palabras asumen un significado literal. Si el cuento de la policía sobre la muerte de Beto es ficcional, el de Chiquita cobra las proporciones de un sueño.

Los torturadores insisten en que saben que ella había visto a Beto, que él había venido a buscarla, que habían estado juntos. Chiquita, por otro lado, lo niega todo y se convence de que el encuentro había sido un bello sueño. La queman con cigarrillos, la

patean, le meten un ratón para que se la coma por dentro, le arrancan las uñas ... pero la visita de Beto sigue siendo el sueño y la tortura no logra que Beto deje de ser un sueño y pase a formar parte del horroroso mundo de la realidad. Chiquita sabe que puede conservarlo solamente en los sueños.

Al establecer la ambigüedad entre el mundo onírico y el mundo real, Chiquita se acerca a otro personaje de la literatura latinoamericana, la protagonista anónima de la famosa novela *La última niebla* de la autora chilena María Luisa Bombal. En *La última niebla* la heroína vive el único y gran amor de su vida pensando en el encuentro que tuvo con un amante desconocido durante una calurosa noche de insomnio.

El está nuevamente frente a mí, desnudo. Su piel es oscura, pero un vello castaño, al cual se prende la luz de la lámpara, lo envuelve de pies a cabeza en una aureola de claridad. [...] Casi sin tocarme, me desata los cabellos y empieza a quitarme los vestidos. Me someto a su deseo callada y con el corazón palpitante. Una secreta aprensión me estremece cuando mis ropas refrenan la impaciencia de sus dedos. Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. [...] Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida (69).

Durante ese encuentro, los cuerpos de los amantes están envueltos en un silencio que varios años después será la prueba para Daniel, el esposo de la heroína, de que el gran amor (o desde la perspectiva del esposo, la traición) de su vida fue un sueño.

Daniel me mira fijamente un segundo, luego me interroga con sorna:

- ¿Y en tu paseo encontraste gente aquella noche?
- A un hombre— respondo provocante.
- ¿Te habló?
- Sí.
- ¿Recuerdas su voz?
- ¿Su voz? ¿Cómo era su voz? No la recuerdo. ¿Por qué no la recuerdo? Palidezco y me siento palidecer. Su voz no la recuerdo ... porque no la conozco. Repaso cada minuto de aquella noche extraordinaria. He mentido a Daniel. No es verdad que aquel hombre me haya hablado.
- ¿No te habló? Ya ves, era un fantasma... (82).

Para Daniel, es importante probar que el encuentro ha sido un sueño, así su honor queda impoluto. Para la policía en "De noche soy tu caballo", el imperativo es demostrar que el encuentro entre Beto y Chiquita fue real, y por eso continúan torturándola. Ambas protagonistas-narradoras fluyen entre la realidad objetiva y la existencia onírica, ambas eliminan los límites entre lo racional y lo irracional porque un representante del orden patriarcal (el esposo desamorado de la protagonista en *La última niebla*, o el régimen militar en "De noche soy tu caballo") considera que el testimonio (¿sueño?) de la protagonista pone en peligro su identidad.

El paralelismo entre *La última niebla* y "De noche soy tu caballo" no termina con estas similitudes. Ambas historias pintan el limbo de la experiencia y su fluctuación entre el marco de la ensoñación y el marco de lo real. El sombrero de paja en la novela de Bombal y la botella de cachaza y el disco de Gal Costa en la historia de Valenzuela sirven para romper la división entre esos dos marcos. ¿Pierde el sombrero de paja su corporeidad al desaparecer en el mundo del sueño? ¿Es la botella de cachaza y la canción de Gal Costa menos real porque la protagonista ha declarado que no existen?

Esta correspondencia entre "De noche soy tu caballo" de Valenzuela y *La última niebla* de Bombal muestra que la relación

entre la estructura del poder, esté constituida por el esposo o el régimen militar, sitúa a la víctima –en ambos casos la mujer– en un ámbito idéntico: se le niega el acceso no sólo a la realidad sino también al mundo de la evasión, a los sueños.

La historia que empezó convenciendo al lector de que el encuentro entre Beto y Chiquita era parte de la realidad objetiva y no un sueño, termina cuestionando esta división. Chiquita no ha confirmado en la cárcel lo que la policía consideraba ‘verdadero’, no ha sometido la realidad de su amor (¿sueño?) al vértigo de la palabra. Su silencio (si no su cuerpo) ha vencido en un mundo donde la tortura física y mental tiene poder supremo.

## Las armas femeninas

La composición de Valenzuela escapa a una simple categorización literaria. En mi lectura, su fragmentado texto se presenta como polifónico, acercándose así al género cuya definición es la menos estricta y petrificada: la novela. El tema principal, la vociferación de la identidad femenina, es el hilo que une los trozos inscritos por diferentes heroínas en el contexto de la represión patriarcal, represión forzada y llevada a su máxima potencia por el orden militar. *Cambio de armas* es la metáfora del miedo, de la mujer, de la muerte, de la mudez, de la memoria y de la metamorfosis.

Una de las técnicas de Valenzuela es la repetición. Repiten los espejos, las miradas, la subyugación de la mujer, la estructura sexual como origen de la opresión femenina y el cuerpo de la mujer como el centro de esa opresión, la imposibilidad de contarse usando el lenguaje existente, las armas del patriarca.

Cinco fragmentos autónomos presentan a cinco mujeres que exploran las relaciones del poder para conocer al adversario y sus armas. Cada una reacciona de manera diferente, mostrando que la salida de los marcos tradicionales no es única e igual para todas.

En tanto que la primera, Bella, muere, pagando con su vida la negación del orden, la última, Laura, revuelve la estructura y empuña las armas, matando al opresor. Entre estas dos soluciones límites, una se libera luego de inventar su ceremonia mágica y original para protegerse, otra consigue reconocer el origen de su pesadilla y encuentra la voz perdida que demarca el principio de su independencia, y la tercera se vuelve inquebrantable, defendiendo una realidad que declara, a costa de perderse, un sueño.

Las cinco están solas en su lucha, obligadas a encontrar sus propias armas sin fiarse de nadie. Ni siquiera de los otros miembros de su mismo sexo.

#### Notas

<sup>1</sup> Me refiero a la definición de María Moliner en el *Diccionario del uso de la lengua española*. El significante *identificar* tiene por lo menos dos significados diferentes: 1) establecer la identidad de una persona o cosa, y 2) considerar o presentar como idénticas dos o más cosas.

<sup>2</sup> Barbara G. Walker afirma que “la palabra ‘nombre’ era virtualmente la misma que la palabra ‘alma’: ainm, en irlandés; anu en galés antiguo; imen en búlgaro antiguo; namen en sánscrito; onoma en griego; anima, nomen y numen en latín. En ciertos casos se declinaban de manera similar y ello confundía con frecuencia a los estudiantes. [The words for “name” were virtually the same as words for “soul”: Irish ainm, Old Welsh anu, Old Bulgarian imen, Sanscrit namen, Greek onoma, Latin anima, nomen and numen. Irish ainm is ‘name’ and anim is ‘soul, anima’. In certain cases they are declined alike and therefore often confused by students]. *The Woman’s Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983, 708-717.

<sup>3</sup> La idea de entender el verbo “apuntar” como el posible acto de la escritura es de Nancy Gates Madsen y fue presentada en la mesa redonda sobre la “Traducción Cultural” en la Universidad de Wisconsin-Madison en octubre de 2000.

<sup>4</sup> El *Pequeño Larousse* define de la siguiente manera el prefijo griego "para": "prefijo griego inseparable que forma parte de diversas palabras y denota proximidad, semejanza".

<sup>5</sup> En la entrevista con Montserrat Ordoñez, Luisa Valenzuela elabora la idea de la máscara: "La máscara y el ser humano hacen este doble juego de significado y significante. Es un juego de vaivén, porque a veces la máscara es el significante y a veces el significado". Montserrat Ordoñez, "Máscaras de espejos, un juego especular: Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela," *Revista Iberoamericana*, N° 132-133 (1985), 512.

<sup>6</sup> Hay que tener en cuenta que las panteras y los leopardos eran símbolos totémicos de Dionisio y que los sacerdotes griegos llevaban sus pieles durante las ceremonias religiosas para facilitar la identificación y la transmisión de los poderes que caracterizaban a esos animales. "La pantera (o el leopardo) era el símbolo totémico de Dionisio, cuyos sacerdotes usaban pieles de pantera. Su nombre en griego significaba "la bestia total", refiriéndose al dios como "el Todo", lo cual es otra versión bestial de la divinidad." Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, 384.

<sup>7</sup> La leyenda cuenta que cada cincuenta y dos años el hombre era sacrificado personificando a Xipe Totec. Se lo castraba y despellejaba y luego el sacerdote se ponía su piel todavía sangrante para denotar el renacimiento del dios y la salvación del mundo, que iba a sobrevivir otro ciclo vital. Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, 1093.

<sup>8</sup> Montserrat Ordoñez, "Máscaras de espejos, un juego especular: entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela", *Revista Iberoamericana* N° 132-133, 1985, 513.

<sup>9</sup> El resto de los textos de *Cambio de armas* sugiere que la sociedad representada está regida por la dictadura militar. En "Ceremonias de rechazo" nunca se explica por qué el amante no llega cuando lo promete. Aunque él mismo dice que es "para la buena causa", lo que deja entrever la guerrilla clandestina, los amigos de Amanda "le soplan" que "puedeser un delator, puedeser cana" (87-88). Cualquiera

que sea la respuesta, queda claro que la sociedad es reprimida.

<sup>10</sup> Debo a Diana Vélez esta información. Además, agradezco a la profesora Vélez sus valiosos comentarios, indispensables para la primera redacción de este artículo.

<sup>11</sup> Se dice que el lenguaje de las flores es el lenguaje del amor y esta máxima no es una simple metáfora puesto que las flores son los órganos genitales de las plantas. Las rosas, o "las flores de Venus" son las que han acumulado más significados a lo largo de los siglos. Uno de los más interesantes proviene de las escrituras gnósticas, donde se dice que la primera rosa brotó de la sangre virginal de Psique cuando se enamoró de Eros (el símbolo de la sexualidad). Barbara Walker, *The Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper and Row Publishers, 1983, 422 y 433.

<sup>12</sup> Dentro de las obras de Valenzuela, la palabra bruja también ha pasado por el proceso de resemantización. Un buen ejemplo de ello su artículo "Mis brujas favoritas", en *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*; Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft (comps.) Ypsilanti, Michigan, Bilingual Press, Editorial Bilingüe, 1982, 88-95.

Vale la pena notar que según Lacan la satisfacción absoluta y final del deseo es imposible ya que la unión imaginaria con la madre es irrecuperable. En este sentido, Amanda tiene que resignarse a la eterna sustitución de los significados de su deseo.

<sup>13</sup> Tomado fuera del contexto, el hecho de que Amanda se depile las piernas podría entenderse como un acto sumamente convencional. Sin embargo, el discurso de la protagonista muestra un nivel más alto de conciencia. Incluso si Amanda se prepara para el próximo amante, no será la misma que esperaba al Coyote.

<sup>14</sup> Carl Gustav Jung, *Psychology and Alchemy*. Princeton, Princeton University, 1980, 234-235.

<sup>15</sup> El uso de la manguera que Amanda alegremente manipula regando las plantas es un obvio recuerdo paródico del arma sexual del Coyote.

## Historia de la Mujer (el Hombre) y la Lengua: La traducción de “Cambio de armas” en diferentes medios performativos

*Cambiamos incesantemente y es dable  
afirmar que cada lectura de un libro, que  
cada relectura, cada recuerdo de esa  
relectura, renuevan el texto. También el  
texto es el cambiante río de Heráclito.*

Borges, *Siete noches*, 102

En el principio estaba la Mujer. Luego el país en guerra civil, pero no oficialmente. Algunos la llamaron “guerra sucia” –como si tuvieran que distinguirla de las limpias–, otros prefirieron bautizarla “Proceso (de reorganización nacional)” y hasta kafkiano, pero de las palabras y sus referentes se hablará más adelante. Y se hablará mucho, porque protagonizan la historia junto con la mujer. Luego estaba el Hombre ... que además de ser el macho era un coronel del ejército que asumió *todo* el poder en el país (“Las Fuerzas Armadas asumen el poder”, leyeron los ciudadanos que el memorable 24 de marzo de 1976 compraron el diario argentino *La Nación*). El hombre deseaba una patria limpia de quienes veían la situación de un modo diferente. Y no admitía oposición alguna. El orden militar era un orden natural donde a algunos les toca ejercer el poder y a otros cumplir órdenes. También creía que monopolizaba el uso de la fuerza y de la autoridad. De la lengua no pensaba mucho, pero tal vez -y esta es una simple hipótesis- cuando pensaba en ella coincidía con uno de los militares del país, ese almirante llamado Massera del que en más de una ocasión se escribió que

tenía “la manía de hablar claro”. Aunque de ningún modo protagoniza la historia, se entromete no obstante en la relación que la Mujer tenía con la Lengua y la interrumpe. Esto explica cómo la Mujer del principio llegó a empuñar el revólver, pero no por qué se demoró buscando el mejor ángulo para matar al coronel. La demora costó más de una vida porque su compañero fue capturado y eliminado poco tiempo después. Ella perdió la libertad pero su destino fue diferente, pues no sólo era una guerrillera sino también una mujer. Los militares de ese país sabían qué hacer con los hombres que no compartían sus mismos ideales, pero no esperaban realmente que las mujeres empuñaran las armas. En su mundo, la desigualdad entre hombres y mujeres estaba dentro del orden natural de las cosas. A ellos les tocaba la guerra, a ellas, la procreación y la alimentación de la especie. De modo que el coronel decide reeducar a la Mujer. Para borrarle las ideas que la llevaron a apuntarlo con el revólver, la somete a sesiones de cambio y extracción de palabras cuyos significados era preciso alterar. Si se le concediese la palabra, quizás el coronel alegraría que todo eso tenía un propósito: que la mujer aprendiera a hablar claro. Como el almirante. Estas sesiones que en aquellos tiempos, los del principio de la historia, llamaban tortura, terminaban dañando el cuerpo de la persona. A la Mujer le tuvieron que reconstruir la nariz y unos cuantas partes más. El borramiento, destinado a alterar su futuro cambiándole el pasado, fue sistemático. Como ocurrió con los hijos de padres desaparecidos, pero eso es otra historia. La Mujer salió físicamente indemne, casi la misma que había sido en el principio. Todavía era capaz de emitir palabras, de hablar, pero una duda se instaló en su interior, apenas una incertidumbre. Empezó a sospechar no sólo de la relación entre las palabras y sus referentes, sino también de la conexión entre los sonidos que hacían las palabras y sus propios deseos. El nuevo mundo donde despertó la mujer supuestamente re-educada no carecía de nombres, pero sí de la relación lógica entre el nombre y el concepto subyacente a ese nombre. Como si todas las palabras de su lengua fueran nombres

propios, carentes de significados múltiples. Aunque la palabra “quiero” le facilitaba una taza de té y una planta, no le servía para explicar la angustia experimentada cuando quería entender los pensamientos que a veces emanaban de su cuerpo. Y si el efecto producido por el mero hecho de querer algo la sorprendía, comprendía aún menos lo que significaba querer a alguien. Al coronel no le preocupaba ni la relación entre los signos lingüísticos y sus referentes, ni la multiplicidad del significado. Su interés eran las armas que le pertenecían en su calidad de militar y en su calidad de macho. Que quede claro.

En el mismo país del principio de la historia y en la misma época, vivía también la Escritora. Le gustaba convertir hechos en palabras, era curiosa y terca. Había nacido allí. Luego viajó para conocer otros lugares de la tierra, aprendió distintos idiomas a fin de entender mejor las misteriosas relaciones entabladas con quienes no hablaban el suyo, pero seguía escribiendo en la lengua de la Mujer del principio. Era el año de 1977. La guerra en el país se volvía cada día menos civil (izada). Por ejemplo, empezaron a desaparecer las personas. “Solo pedimos la verdad”, rezaba la primera solicitud por los Derechos Humanos publicada en el diario argentino *La Prensa*, el 5 de octubre de aquel año. Detrás de las palabras estaban las madres y esposas de los desaparecidos. Esas que ya se mencionaron y son parte de otra historia.

El Excmo. Sr. Presidente de la Nación Tte. Gral. Jorge Rafael Videla, en una reciente conferencia de prensa celebrada en EE.UU., expresó: “QUIEN DIGA VERDADES NO VA A RECIBIR REPRESALIAS PORELLO”. ¿A quién debemos recurrir para saber LA VERDAD sobre la suerte corrida por nuestros hijos? Somos la expresión del dolor de cientos de madres y esposas de DESAPARECIDOS.

También prometió el Sr. Presidente en la misma oportunidad “UNA NAVIDAD EN PAZ”. LA PAZ tiene que empezar por LA VERDAD.

LA VERDAD que pedimos es saber si nuestros DESAPARECIDOS ESTAN VIVOS O MUERTOS Y DONDE ESTAN. ¿Cuándo se publicarán las listas completas de los DETENIDOS? ¿Cuáles han sido las víctimas del EXCESO DE REPRESION al que se refirió el Sr. Presidente?

No soportamos ya la más cruel de las torturas para una madre, la INCERTIDUMBRE sobre el destino de sus hijos. Pedimos para ellos un proceso legal y que sea así probada su culpabilidad o inocencia y, en consecuencia, juzgados o liberados.

Hemos agotado todos los medios para llegar a LA VERDAD, por eso hoy, públicamente, requerimos la ayuda de los hombres de bien que realmente AMEN LA VERDAD Y LA PAZ, Y DE TODOS AQUELLOS QUE AUTENTICAMENTE CREEN EN DIOS Y EN EL JUICIO FINAL, DEL QUE NADIE PODRA EVADIRSE.

Y siguen los nombres, apellidos y números de cédulas de identidad de más de doscientas personas. Desaparecidas.

Desaparecían cuerpos enteros. Quedaban nombres y recuerdos. El oficio de la Escritora era escribir, y como si eso fuera poco, quería escribir sobre la mujer, la lengua y el hombre entrometido. La Mujer y la Lengua. El problema residía en que la lengua que la escritora manejaba era lineal en su forma escrita. Y la historia que quería contar se negaba a ser capturada en la linealidad, pero en definitiva se salió con la suya, dotando a la Mujer de unos ojos que además de ver hacia fuera también podían ver hacia dentro. Y así dio cuerpo a la historia. Sin embargo, muy pronto se percató de que no podía mostrar lo escrito a nadie. Los militares querían palabras claras, limpias y sin referentes múltiples. Específicamente, les molestaba que alguien diera cuerpo a lo que ellos mismos habían desaparecido. Así pues, para que el resto del mundo conociera la historia de la Mujer, (el Hombre) y la Lengua, la Escritora tuvo que abandonar su tierra.

En 1982, cuando los militares de su país aún continuaban con

el Proceso, en Estados Unidos la historia de la Mujer (el Hombre) y la Lengua cobra cuerpo en castellano. Pronto aparece en México y luego traducida a otros idiomas: inglés en 1985, portugués en 1986, holandés en 1988, japonés en 1990, alemán en 1991, serbocroata en 1995. "Cambio de armas," lo titula la Escritora, siempre atenta a la multiplicidad de significados que inspiran las palabras. Las traducciones dan un sabor diferente a la historia de la Mujer, (el Hombre) y la Lengua, pero también contribuyen a la proliferación de los significados ya múltiples. A fin de cuentas, cada uno de esos países contó en el pasado, si no en el presente, con militares que parecían compartir, en términos no sólo lingüísticos, las mismas manías de claridad y los mismos ideales de "pureza" que desembocan inexorablemente en una limpieza drástica o en un exterminio total. La Historia tenía eco: resonaba en una variedad de contextos dando voz a la Mujer y a la Lengua.

La Escritora, no obstante todo lo ocurrido en el país, seguía creyendo que la intuición y la racionalidad no se excluyen mutuamente e hizo posible que la mente de la Mujer se abriera, transparente, a los lectores, pero jamás al Hombre de la historia. Ella continuaba desestabilizando los sistemas de referencia de su entorno. Seguía sometiendo a prueba los límites del lenguaje y la memoria. Después de todo, era la única manera de descubrir quién era antes de vivir con ese hombre cuyas armas consistían en pistolas y sexo. Aunque fuese difícil mantener la confianza en las palabras solas. Especialmente porque aquellos que en el pasado fueron cuerpos, ahora apenas si se les permitía existir como palabras distorsionadas.

En el principio estaba la mujer. Y en el final. Pero la línea que separa el principio del final no es recta. Tampoco es única. Causas, efectos y resoluciones, necesariamente fragmentados, proliferan. La mujer no es la misma ... pero algo de la Mujer del principio queda todavía en la Mujer del final. E inevitablemente vamos a reconocer, en nosotros mismos, algo de la Mujer del principio y algo de la Mujer del final. Los argentinos y los otros.

Esta historia que voy armando ahora versa sobre la traducción

de la Historia de la Mujer (el Hombre) y la Lengua en palabras y en algo más. Una traducción que intenta incorporar los cuerpos sin eliminar los vocablos, que puede ser vista y oída y se niega a ser capturada por ningún medio de reproducción, que es siempre original y sólo existe en un único tiempo: el presente. Esta vez no se traduce a otro sistema lingüístico sino a múltiples medios performativos: música, danza, video y palabras dichas y grabadas, gráfica y fónicamente, pero siempre palabras provenientes de la Historia que la Escritora tituló "Cambio de armas."

La Historia de la Mujer (el Hombre) y la Lengua se corporizó en el teatro H'Doubler bajo la original dirección de Douglas Rosenberg y la excelente coreografía de Li Chiao Ping, en la Universidad de Wisconsin-Madison, en Estados Unidos, el 20 de septiembre de 2000 a las ocho de la noche, ante unos 300 pares de ojos entre los cuales también estaban los de la Escritora.

Se apagan las luces y se escucha la voz de la mujer. Canturrea bajando por las escaleras que el público consideró, hasta hace un instante, parte de su espacio exclusivo. Se trata de una de esas canciones francesas que la voz de Edith Piaff difundió por el mundo y que todos conocemos pero cuyo nombre se nos escapa en el momento en que más lo necesitamos. Es una canción de amor. El reflector alumbraba a una mujer en enagua, entonando con indiferencia palabras que parece haber memorizado sin entenderlas realmente. Su voz se eleva y baja sin aparente relación con la letra. Llega hasta el escenario, sube, mira nerviosamente al público, a las cortinas negras, a la enorme pantalla blanca que está detrás de ella, y sustituye la letra de la canción con palabras teñidas de un fuerte acento porteño: "¿Te vas a ir?" "Quedáte conmigo". "Vení, acostáte". "No me dejés". "¿No vas a volver?" "Quedáte". Está sola y las palabras parecen ser el eco de otras, ya dichas para comunicar algo a alguien. A veces las grita, a veces las susurra y casi no se oyen. Espasmos entrecortados y hasta violentos acompañan cada súplica. Las arroja fuera de su cuerpo y luego permanece en silencio un instante, como si quisiera captar su impacto. Aunque

el cuerpo no lleva ninguna marca visible, da la impresión de haber sido mutilado y desconectado de su mente. Luego da una vuelta y sin mucha convicción desaparece detrás de una de las cortinas negras laterales.

Desde una de las butacas de la platea, una voz estentórea y masculina irrumpe súbitamente y llena todo el espacio:

Después está el hombre: es él, el sin nombre al que le puede poner cualquier nombre que se le pase por la cabeza, total, todos son igualmente eficaces y el tipo, cuando anda por la casa le contesta aunque lo llame Hugo, Sebastián, Ignacio, Alfredo o lo que sea (157).

Mientras su voz, varias veces amplificadas, ensordece al público y penetra en todos los huecos del teatro, en la enorme pantalla que cubre el fondo del escenario aparece un rostro de mujer en primer plano. Simultáneamente, y también desde el público, otra voz masculina e igualmente potente se superpone a la voz en castellano, por primera vez en inglés: "She looks strange, foreign, different from other women, from herself". Por encima de la cara de la mujer proyectada sobre la pantalla aparecen hilos de palabras, todas provenientes de distintas partes del cuento "Cambio de armas." Frente a la pantalla, donde se sustituyen imágenes en primer plano de rostros masculinos y femeninos, se pasean hombres y mujeres recitando fragmentos de la historia. Lo que dicen, en inglés y en castellano, son siempre frases de "Cambio de armas", pero únicamente las dichas en primera persona, las partes del discurso directo, personal:

"Nada puede ser perfecto si te quedás así del otro lado de las cosas, si te negás a saber. Yo te salvé ¿sabés? Parecería todo lo contrario pero yo te salvé la vida porque hubieran acabado con vos como acabaron con tu amiguito, tu cómplice. Así que escucháme, a ver si salís un poco de tu lindo sueño" (177).

Luego vienen los gritos:

...lo hice para salvarte, perra, todo lo que te hice lo hice para salvarte y vos tenés que saber así se completa el círculo y culmina mi obra [...] fui yo, yo solo, ni los dejé que te tocan, yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad, transformarte... (178).

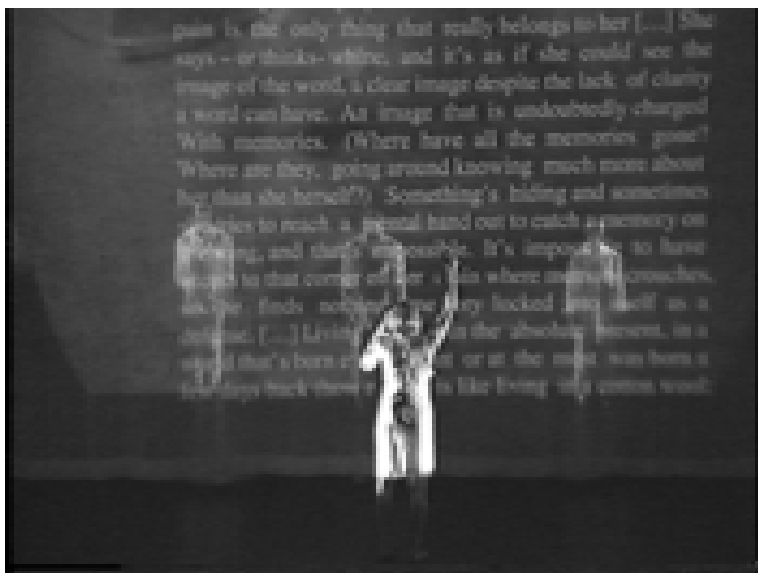
En este ambiente visual y acústicamente saturado de palabras escritas por encima de los rostros, pronunciadas por hombres y mujeres que cruzan discretamente la escena, proferidas desde la platea en dos direcciones, aparecen dos bailarinas vestidas con blusas holgadas y pantalones blancos. Sus gestos son mecánicos y simétricos. Como si sus cuerpos no pudieran traducir los deseos, los

impulsos cerebrales en movimientos, y la única manera de hacerlos funcionar fuera con las propias manos. Se acercan una a la otra y luego, como si las hubiesen expulsado de la intimidad que por un instante existió entre sus cuerpos, se alejan todavía enlazadas por sus miradas y la identidad de los gestos. Después, otras dos bailarinas las acompañan repitiendo los mismos gestos automatizados. En el centro de la escena se encuentran ahora el hombre de traje negro y la mujer en enagua blanca. Una fuerza arrolladora, casi animal signa la relación entablada entre ellos. Sus encuentros y desencuentros se limitan a un espacio reducido. Las cuatro bailarinas, convertidas en estatuas de sal, permanecen estáticas mientras la pareja atraviesa una serie de estados fuertemente emocionales traducidos en gestos y movimientos de gran intensidad. Se rechazan y se arriman. Se acoplan con una pasión insaciable y a la vez se arrojan sobre el otro con asco y con fuerza. Ciertos movimientos de las manos indican la existencia imaginaria de un objeto redondo que acarician para luego “dejarlo” resbalar por el cuerpo. Los une y los separa su invisibilidad y la curiosidad que despierta aquello que no se ve pero que sus cuerpos obviamente reconocen. En la pantalla del fondo, unos ojos enormes y tristes, al borde de las lágrimas, miran hacia el público. Son ojos de mujer. Cualquiera mujer. Tristes y perplejos. La imagen es luego reemplazada por otra donde unas manos femeninas tocan su alianza de oro y se retuercen nerviosamente, sin parar. Los dedos dan la impresión de un gran desorden. Mientras tanto la pareja desencadena su duelo impregnado por la pasión y la urgencia que experimenta. Hay un momento en que él parece estar a punto de estrangularla, para luego acariciarle la cabeza con ternura. Cuando desaparecen tras la cortina negra lateral, la quinta bailarina igualmente vestida de blanco aparece en escena y completa el elenco. Es alta, fuerte, sólida. Hace arabescos levantando un pie mientras el otro permanece enraizado en el suelo. Su cuerpo se mantiene en el aire como si un pie tocando el piso fuera suficiente para sostenerla. Luego empieza a girar sobre su eje en sentido contrario y lo hace

cada vez con más furia hasta “contagiar” a las congeladas bailarinas que ahora despiertan girando también. Su danza todavía transcurre en parejas que brincan para luego ofrecer su propio cuerpo como “obstáculo, se acarician, se apoyan, se cuidan.

Una vez establecido este lazo mutuo e aparentemente inquebrantable, se arrodillan en medio de la escena y miran fijamente al público. En ese instante sus cuerpos son inscriptos con hilos de palabras proyectadas: *The Words, The Words, The Words...* Después de unos segundos de inmovilidad, se inclinan al unísono a la derecha y a la izquierda y luego se deslizan por el escenario, rápidas y serpenteantes, como si barajaran las palabras proyectadas en la blancura de sus ropas. El hombre de negro y la mujer de blanco vuelven a escena también girando y ocupando progresivamente un espacio mayor. Esta vez, como dos animales enjaulados, se miran y dan vueltas uno alrededor del otro. Todo en la escena está en movimiento. El centro de gravedad al que nos somete el

planeta se ha puesto en cuestión. En rigor, todos los centros de los que emana el poder, la autoridad, la estabilidad del significado, la claridad, la univocidad, se desestabilizan a través del vocabulario de la danza. El texto de la escritora resuena en el espectáculo multimediático. La pareja está abrazada y su contacto puede interpretarse como amor, pero también como lucha. Finalmente, el hombre sale de escena mientras la mujer en enagua permanece tirada en el suelo. La voz masculina aúlla desde la platea: "Yo también tengo mis armas, yo también tengo mis armas...", en tanto que las cinco mujeres levantan con cuidado el cuerpo de la mujer y lo llevan por el escenario. Los hilos de palabras proyectadas en la pantalla caen ahora sobre sus cuerpos visualmente indivisibles. La ponen de pie y lentamente se retiran por el telón de foro, siempre ejecutando movimientos idénticos. Una nueva cortina de gasa blanca se despliega entre la mujer sonámbula y el resto de las bailarinas, creando así cuatro planos continuos. A la vez, las palabras proyectadas se desbordan, sobrepasando los límites del escenario e inundando las paredes de la sala. La mujer en enagua parece despertar, aunque no por completo, de un sueño o quizá de una pesadilla. Observa su cuerpo, sus manos desnudas, el espacio que ocupa. La cortina de gasa que la separa de la pantalla y de las bailarinas se cubre de palabras en inglés. Tantas, que cada intento de leerlas fracasa. Sin embargo, la mujer levanta la mano y con un dedo titubeante señala la palabra "imposible". Su boca empieza a formar palabras, pero esta vez el cuerpo inicia la búsqueda y la conexión mental parece darse posteriormente. Su rostro continúa reflejando desconcierto, duda y confusión, pero con cada instante que pasa se torna más consciente de su cuerpo y de su relación con las palabras inscritas. Su mano deletrea ahora el sintagma "mental hand", tocándolo con su mano de carne y hueso. Detrás, en la pantalla del fondo, la mujer de ojos tristes se tapa la boca con la mano. La música cede paso a las voces que se infiltran hasta quedar solamente una: "Don't think, don't torture yourself, let me torture you..." Las bailarinas frente a la pantalla están en posición de equilibrio. La



mujer, con un aire no carente de asombro, extiende su mano hacia las palabras “mental hand” y da la impresión de estar absorbiendo un texto cuyo significado parece penetrarla. La voz femenina que proviene del micrófono ubicado fuera del escenario y que pronto será sustituida por un profundo silencio, dice casi en un susurro: “La llamada Laura.” El último gesto que el público puede discernir es un “No” articulado con la mano de la mujer en enagua.

La “traducción” de una performance multimediática al sistema verbal es una falacia. La multiplicidad de experiencias auditivas y visuales no cabe dentro del sistema lingüístico que en el caso de los idiomas occidentales es lineal y sucesivo. El problema no es nada original. Borges lo había lamentado en su cuento “El Aleph”:

Empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas

abarca? [...] el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (168-9)

Otro contexto, originado en la misma ciudad de Buenos Aires, inspiró a Luisa Valenzuela el comienzo de "Cuarta versión," parte de la colección de cuentos *Cambio de armas*, donde dice:

Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora. Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar el rompecabezas. De estampar en alguna parte la memoria congelada de los hechos para que esta cadena de acontecimientos no se olvide ni repita. Quiero a toda costa reconstruir la historia ¿de quién, de quiénes? De seres que ya no son más ellos mismos, que han pasado a otras instancias de sus vidas. (205)

La cita de Borges expresa su frustración ante la imposibilidad de traducir al lenguaje experiencias visuales simultáneas, en tanto que la de Valenzuela se relaciona con la manera de traducir la "realidad" en la lengua. Ambas citas son aplicables a *La Historia de la Mujer (el Hombre)* y *la Lengua* porque comparten el proceso de desciframiento, desconstrucción y desarticulación. Lo que primero se impuso como una realidad demasiado asfixiante para ser creída y reconocida, y que Valenzuela captó y articuló en "Cambio de armas" en un intento por esclarecer los hechos, se desarma luego para rearticularse en la performance de Rosenberg.

La realidad, tal como la performance multimediática, no se presta a la cooptación. La realidad traducida en la lengua se vuelve novela, cuento, historia, testimonio, drama, poema o artículo periodístico... y la performance traducida en cualquier medio, sea éste la fotografía, el video o la transcripción verbal, pasa a ser otro *medium* artístico. De modo que la vigencia en el presente y, hasta cierto punto, la intraducibilidad son parte de la ontología que la realidad comparte con la performance multimediática: se niegan a ser guardadas o copiadas y su reproducción es una falacia. Cuando se desarrollan en el presente, se desvanecen en la memoria abandonándose a su sistema represivo y representativo. El resultado puede ser lo que a veces denominamos arte, pero también el olvido y la mentira. El poder de la interpretación, al igual que el de la generación del significado, reside en el cuerpo. En definitiva, tal como escribió Richard Schechner en *Performance: Teoría y prácticas interculturales*, todo “‘se construye’, todo es un ‘juego de superficies y de efectos’, lo cual significa que todo es performance: desde el género hasta la planificación urbana, pasando por las representaciones del yo en la vida cotidiana” (3).

El caso concreto de “Cambio de armas” está protagonizado por un cuerpo femenino sometido a dos sistemas represivos: el de un coronel que quiere reeducar a la Mujer usando métodos físicos violentos, y el del inconsciente de la Mujer. La voz narradora está amalgamada por estas dos fuerzas, permitiéndole al lector acceder a la gramática de lo reprimido. El cuerpo textual de Valenzuela construye así un cuerpo femenino emblemático, marcado por operaciones doblemente represivas. Estas fuerzas, hasta cierto punto separadas e incluso opuestas, articulan el deseo en la Mujer al tiempo que distorsionan su expresión. Condensación, desplazamiento, revisión secundaria y consideración a la representabilidad son los nombres más conocidos de las fuerzas que operan en la gramática del inconsciente y que Freud acuñó inspirándose en los sistemas políticos represivos. Es por eso que a la protagonista

...(N)o le asombra para nada el hecho de estar sin memoria, de sentirse totalmente desnuda de recuerdos [...]. Lo que si la tiene bastante preocupada es lo otro, esa capacidad suya para aplicarle el nombre exacto a cada cosa y recibir una taza de té cuando dice quiero, [...] cuando dice quiero una taza de té (157).

Ella intuye la importancia de la conexión entre los deseos y su verbalización, pero a la vez este hilo intuitivo es inestable porque lleva a la recuperación de la memoria completa y, en consecuencia, significaría su muerte. La performance represiva ocurre no sólo dentro de su cuerpo, sino también sobre su cuerpo. El Hombre se cree el guionista, si no el director de la pieza, pero la voz narradora problematiza y cuestiona este poder al no entregárselo del todo. El público de su performance, además del lector del cuento, son la mucama y los dos guardias que permanecen fuera de escena. Los tres cumplen asimismo papeles secundarios en el elenco.

La performance multimediática de Rosenberg astutamente capta esta relación del cuerpo textual de Valenzuela sin caer en la trampa de “traducir” el elenco y las escenas. Su Historia mantiene en primer plano a los dos protagonistas principales, la Mujer y la Lengua, otorgándole un papel secundario al Hombre. Agrega, sin embargo, cinco mujeres más, representadas por bailarinas vestidas de blanco, quienes reflejan las operaciones del preconsciente de la Mujer. Ella abre y cierra la Historia. La Lengua, que proviene exclusivamente del cuento “Cambio de armas” en su versión castellana e inglesa, inunda no sólo los oídos del público sino también sus ojos.

La lengua aparece según seis modalidades: 1) articulada por dos actores ubicados entre el público, quienes se limitan a enunciar partes del discurso directo, monólogos y, en ocasiones, conversaciones truncadas; 2) dicha por cinco personas de ambos sexos—dos actores, una de las bailarinas, el Hombre y la Mujer— que cruzan la escena leyendo fragmentos del cuento durante la performance;

3) proyectada sobre la enorme pantalla blanca del fondo y cubriendo de ese modo los primeros planos de caras y manos masculinas y femeninas. Producto de la reproducción mecánica, llegan al público fragmentos del cuerpo humano. Algunas proyecciones se enriquecen con la sobreimpresión de imágenes verbales: por ejemplo, los dieciséis subtítulos escritos en forma contigua a manera de hilo, en tanto que otros constituyen párrafos claves para entender la trama. Sin embargo, su organización en la pantalla es tal que el espectador puede fijar su atención en algunas palabras o frases, pero no en todo el texto; 4) en diapositivas proyectadas sobre la ropa blanca de las bailarinas en el último tercio de la performance. Se trata de los hilos de la palabra "the Words" que aparecen en sus cuerpos y que ellas, después de haber sido "congeladas", empiezan a "barajar" circulando por la escena, pero siempre al alcance de la proyección; 5) en imágenes del texto en diapositivas que se proyectan en las paredes de la sala y sobre el público; 6) en los momentos finales de la performance cuando

aparece una nueva cortina de gasa que separa a la Mujer del resto del elenco y donde se proyecta la diapositiva con el texto del segmento llamado "El concepto".

Muchas de estas proyecciones visuales se yuxtaponen a las imágenes auditivas, es decir, a los enunciados donde siempre se combina el inglés con el castellano. En términos de vocabulario e imaginación freudiana, estas seis modalidades representan la huella mnemónica, la manera como los acontecimientos se inscriben en la memoria. Su ubicación depende de la topografía mental y su clasificación está sometida al funcionamiento de los mecanismos freudianos ya mencionados de condensación, desplazamiento, revisión secundaria y consideración a la representabilidad. Por consiguiente, la organización de la huella mnemónica varía, y puede efectuarse en diferentes sistemas mnemónicos según el orden cronológico, las asociaciones auditivas, visuales, significativas, la accesibilidad al consciente (Laplanche y Pontalis, 247-8), o incluso, como lo postula Valenzuela en su primera novela, *Hay que sonreír*, según el orden sentimental. Los sistemas ubicados en el consciente y en el preconscious pueden ser "recordados", pero no hay acceso alguno a los que se hallan en el inconsciente.

Limitándose a usar el material verbal contenido en "Cambio de armas" y proporcionado por Valenzuela, Rosenberg muestra visual y auditivamente cómo el contenido mnemónico puede existir e irrumpir, enmascarada y parcialmente, en el consciente humano. Visto desde esta perspectiva, toda la performance multimediática, es decir, todo lo que ocurre en escena, representaría el "...inalcanzable fondo de ella, el aquí lugar, el sitio de una interioridad donde está encerrado todo lo que ella sabe sin querer saberlo, sin en verdad saberlo..." (168). La mujer en enagua que canturrea en francés, como la mujer que al final de la performance levanta la mano deletreando la última proyección sobre la cortina de gasa, serán visiones de la Mujer desde fuera; en cambio, lo que discurre entre estos dos momentos serán las imágenes de su consciente y preconscious, o sea visiones del interior de la Mujer. La aparición

de las cinco bailarinas de blanco no son sino extensiones y representaciones de las identidades agazapadas en el pozo oscuro de su memoria, al igual que las imágenes visuales de hombres y mujeres que aparecen en la pantalla blanca. Son las protoimágenes que guardan relación con ciertos acontecimientos externos traumáticos que se reducen, concentran y metamorfosean en el cuerpo humano de acuerdo con operaciones conscientes e inconscientes represivas. Particularmente eficaz es el uso auditivo de discursos superpuestos que provienen de los actores mezclados con el público, provistos de un potente micrófono, y de quienes discurren por el escenario, combinados con el ritmo de la música. Si bien muchas sensaciones auditivas llegan a los oídos del público, pocas pueden ser procesadas, lo cual representa el caos mental de la mujer que perdió la memoria después de ser física y mentalmente torturada. La exteriorización de las experiencias, junto con la imposibilidad de conectarse plenamente, sea con la realidad exterior o consigo misma, podría denominarse autismo artístico. Su efecto en el público va más allá de la empatía porque incita al individuo, hasta hace poco cómodamente sentado en su butaca, a experimentar y cuestionar sus propios sentimientos y relaciones con las "armas" sexuales y los sistemas autoritarios. En última instancia, la pieza trata de la vuelta al ser y al vocabulario indispensable para recordar la ida y la vuelta, un tipo de iconografía de la memoria. Y Rosenberg, apoyándose en la sintaxis de la danza de Li Chiao Ping y sirviéndose de las nuevas tecnologías visuales y auditivas de la comunicación, trasciende el mero espectáculo, abriendo la posibilidad de una conversación entre el espectador, su identidad y su entorno. En la artificialidad de la performance busca las respuestas que nos imponen nuestras identidades, a veces abrumadas por la soledad, a veces en choque con otras identidades absolutistas y despóticas, inseguras y vacilantes, aparentemente confusas y contradictorias.

Las construcciones artísticas de Valenzuela y Rosenberg comparten la no-linealidad en su recreación del trauma de la Mujer.

Como lo había insinuado Borges, cualquier intento de traducción mimética de la simultaneidad de la realidad está destinado a fracasar. En el caso del texto de Valenzuela la comprensión crece y el rompecabezas se completa a lo largo de la lectura, culminando en el último segmento titulado "El desenlace". Pero las constantes incursiones a diferentes momentos del pasado que llevaron a la protagonista a la situación en la que hoy se encuentra, rompen la aparente linealidad de su historia. La perspectiva dialógica de la voz narradora, amalgamada por la conciencia omnisciente y compasiva, por un lado, y la masculina, impaciente, vengativa y rígida, por el otro, contribuye a la complejidad de la estructura del texto. Rosenberg, por su parte, se aprovecha de la variedad de medios para simular el mismo movimiento no-lineal. La sobreimpresión de los discursos orales, la incrustación de las palabras en los cuerpos móviles e inmóviles, la separación del escenario mediante pantallas y cortinas transparentes, las proyecciones en primer plano, junto con las lúcidas coreografías de Li Chiao Ping que insertan en el movimiento una clara dramaturgia, todo ello enfatiza la simultaneidad y no-linealidad de los eventos.

Uno de los elementos más trascendentales en la trayectoria de la mujer del texto de Valenzuela, el momento que marca el comienzo de su "vuelta", es el instante en que descubre la imperfección dentro del nuevo ideal de su existencia, armado por el hombre. En el segmento titulado "La revelación," mientras oye la voz del hombre glosando los acontecimientos de su pasado y, en particular, la salvación de ella, sus dedos reconocen una gotita de pintura coagulada en las paredes hasta ese momento estériles, blanquecinas y rosadas. Ahora bien, para establecer su identidad la mujer necesita diferenciarse de las imágenes estériles con las que él la había rodeado. ¿Cómo salir de la indiferencia, del protegido mundo donde un Juan es lo mismo que un Hugo que es igual a Sebastián que es Ignacio que es Héctor que es Alfredo que es Roque que es coronel que es hombre? ¿Qué hacer con las paredes blancas y perfectas, la ventana que no se abre y que mira hacia otra pared,

perfecta y blanca, con la foto de boda que no corresponde a ningún recuerdo, con la planta que parece artificial? ¿Cómo funcionar en un mundo en que una ni siquiera está segura de su nombre y donde continúa sintiéndose una tal "llamada Laura"? ¿Qué hacer para poder verse a sí misma, sin tener que usar al hombre como el medio y la superficie reflectora?

La mujer quiebra la prisión de su existencia cuando encuentra la gotita coagulada de pintura en la pared perfecta que el hombre había preparado para ella. Pasa la yema de los dedos por la gota y siente su imperfección. Palpa la diferencia. La gotita se niega a desaparecer, a modificarse y probablemente en este momento, mientras la voz del hombre continúa con su monótona letanía sobre las armas que él tiene, la mujer empieza a identificarse con la gotita, con esa gotita de la diferencia, y rompe los simulacros que él había impuesto para rehacerla perfecta, obedeciendo a su manía de hablar claro. Del pozo de la memoria comienzan a salir las imágenes reprimidas. La mujer no puede volver al momento y al tiempo violentamente interrumpido. Pero sí terminar el gesto, levantar el arma y usarla para re-volver el equilibrio de poderes. Sin embargo, esta solución, como cualquier otra, está fuera del texto de Valenzuela. "... lo levanta y apunta", dice la omnisciente voz narradora dejando que el lector asuma la responsabilidad del cambio de armas. El lector que sí es parte de la realidad posee las herramientas del cambio que se efectuará más allá del texto literario. La cicatrización, si no la cura, de la sociedad específica a la que pertenece está plenamente en sus manos. Estas son las armas del cambio invocado en el título de Valenzuela.

La performance multimediática de Rosenberg no traduce directamente esta escena clave del cuento. La mujer en enagua incorpora algo más que el personaje de Valenzuela, a quien un hombre trata de convencer de que vive en un mundo perfecto y que no necesita pensar. La puesta en escena en Estados Unidos, en el año 2000, por un artista norteamericano de ascendencia judía, constituye el palimpsesto donde se traslucen las huellas de "Cambio

de armas". Interpretar un texto inspirado y escrito en la década de 1970, los años más violentos de la dictadura militar argentina, desde la perspectiva del tercer milenio, supone el desafío de ir más allá de lo histórico. Implica buscar el sentido del aquí y el ahora (*hic et nunc*) en el pasado. Implica identificar la trascendencia, que en el caso de "Cambio de armas" sería el deseo y su expresión en la lengua: el deseo del hombre de reeducarla, de poseerla mental y físicamente; el deseo original de ella de eliminarlo por razones ideológicas y luego el deseo de entenderse a sí misma, a través de su propia mirada y de su propia lengua. El final de Rosenberg representa a la mujer cuyo cuerpo, parcialmente marcado por la ausencia del lenguaje verbal, ha aprendido a expresarse sublimando su falta. Me refiero al desenlace donde el público, saturado ya por la expresión acústica, vuelve gradualmente al silencio acompañado por la aparición de la cortina de gasa. Como dije antes, en esta pantalla, que divide visualmente el escenario separando al público del resto del elenco, se proyectan palabras del segmento titulado "El concepto":

La llamada angustia es otra cosa: la llamada angustia le oprime a veces la boca del estómago y le da ganas de gritar a *bocca chiusa*, como si estuviera gimiendo. Dice—o piensa—gimiendo, y es como si viera la imagen de la palabra, una imagen nítida a pesar de lo poco nítida que puede ser una simple palabra. Una imagen que sin duda está cargada de recuerdos (¿Y dónde se habrán metido los recuerdos? ¿Por qué sitio andarán sabiendo mucho más de ella que ella misma?) Algo se le esconde, y ella a veces trata de *estirar una mano mental* para atrapar un recuerdo al vuelo, cosa imposible; imposible tener acceso a ese rincón de su cerebro donde se le agazapa la memoria" (158, el énfasis es mío).

La mujer en enagua está ahora claramente del lado del público con quien comparte la realidad; en el borde de su mente y

en la llamada realidad aparecen las palabras recién citadas. Estira el brazo y su mano apunta precisamente a las palabras que su cuerpo acaba de encarnar: estirar una mano mental. De ese modo resuelve el desconcierto inicial de "Cambio de armas" en cuanto a cómo dar un nombre exacto a las cosas y a la voluntad que subyace a ese acto. Apuntando a las palabras que coinciden con el movimiento de su cuerpo, también se conecta metonímicamente con la última frase de "Cambio de armas", donde se indicaba el gesto de dirigir un arma hacia un blanco. "Entonces lo levanta y *apunta*" (179, el énfasis es mío). La traducción multimediática de Rosenberg nos permite entrever la posibilidad de "apuntar a" escribiendo algo para recordarlo. Y como si esto no fuera suficiente, apuntar implica asimismo indicar, señalar y mostrar (María Moliner).<sup>1</sup> La inauguración de la lengua parece coincidir con la inauguración del deseo, de modo que el gesto (inesperado) de estirar la mano coincide finalmente con las palabras inscritas en la porosidad de la pantalla.

En el fondo, detrás de la cortina de gasa, las cinco bailarinas penetran lentamente en el espacio dominado por la pantalla donde ahora se proyectan imágenes enormes: la cara de la mujer, el ojo, la boca, los dedos entrecruzados, la cara del hombre, el ojo, la pestaña, los dedos ... todo en primer plano. Sus cuerpos se incorporan a las palabras incrustadas que ahora comparten con la pantalla. Visualmente, las bailarinas se integran a lo que antes definí como el preconsciente, el lado de allá, el lado del pozo negro. Sus cuerpos blancos y estáticos absorben las palabras y a la vez son absorbidas por ellas. Con lentitud van adoptando la posición del arabesco, de la cabriola y del equilibrio para finalmente desaparecer en la oscuridad. Entretanto, la luz ilumina a la mujer en enagua que ahora trata de mover los labios en el intento de verbalizar la palabra ya "deletreada" con su mano.

Las cinco bailarinas representan las identidades de la Mujer, lo reprimido, lo agazapado en el pozo negro. Son sus extensiones. En este sentido, resulta significativa la escena en la cual, luego de la ambivalente lucha con el hombre, la Mujer queda tendida en el

suelo. Es aquí donde estas identidades anteriores, las identidades descritas en el texto de Valenzuela como espectrales, halladas en los espejos exteriores e interiores, recogen la “identidad” dañada de la mujer y se la llevan: “Se trata de una multiplicación inexplicable, multiplicación de ella misma en los espejos y multiplicación de espejos—la más desconcertante—” (163). Como si fuera un cuerpo liberado de la gravedad a quien sus propios ‘fantasmas’ le devolvieran la identidad una vez confiscada por el hombre, sosteniéndole así en la recuperación del significado de su existencia. Las cinco están unidas en la reconstrucción y reconstitución de la Mujer. Gracias a la liberadora coreografía de Li Chiao Ping—siempre consciente de las tradicionalmente opresivas representaciones femeninas en el ballet— la iconografía creada subvierte y desafía las normas patriarcales de la sociedad. Las mujeres se cargan se alzan unas a otras, se apoyan y sostienen demostrando que la independencia y la solidaridad no tienen por qué excluirse. No son cuerpos “etéreos” en busca de protección masculina. El cuerpo femenino vuelve a ser el lugar del que emana no sólo la fuerza sino también la imagen sexual. La visión feminista de Li Chiao Ping muestra que las mujeres pueden apropiarse de un medio tan arraigado en la ideología patriarcal como lo es la coreografía del ballet.

El video artístico que Rosenberg produjo aproximadamente dieciocho meses después de la performance multimediática (marzo de 2002) titulada “Change of Weapons”, exactamente lo que la traducción literal del título en castellano recomendaría sugeriría, su permanente búsqueda de nuevos lugares donde expresar la “pérdida”. El video torna evidente cuanto se creyó desaparecido. En el caso de “Other Weapons”, lo perdido es la memoria del momento en que la mujer planeó apretar el gatillo, lo perdido es su identidad, lo perdido es la capacidad de articular su propia historia y, si nos atenemos a una visión de conjunto, al auténtico cuadro, entonces lo perdido son los 30.000 cuerpos amortajados bajo el recién acuñado término “desaparecidos”. Desprovista de simplificaciones

exegéticas, la representación digital de Rosenberg delinea la desconstrucción de la falocéntrica realidad artificialmente creada por un cuerpo femenino aparentemente desarticulado. Hay una mujer, hay un hombre y hay un lenguaje, pero también una pérdida y la necesidad de representarla. El medio, sin embargo, es digital, el espacio, televisual. "Nacido de la mezcla promiscua de artistas visuales, poetas, bailarines y cineastas, el video prometía democratizar la cultura mediante un enfoque igualitario y cooperativo de la imagen hecho en nombre de la crítica y del comentario social" (Rosenberg, "Cord Talk", 1).

El art video de Rosenberg descifra ciertos espacios en blanco entre las palabras incriptas de Valenzuela. Durante sólo seis minutos, su decodificación digital de la pérdida sufrida por la mujer pone en primer plano la búsqueda y no el descubrimiento. La información y no la conclusión. El camino de desvelar los estratos ocultos de la identidad y no el mero señalar lo visible. Su búsqueda empieza con el reconocimiento del material primario que tiene a su disposición: las palabras. Luego del comienzo del viaje digital, anunciado por una música vibrante e insistente que evoca el latido del corazón, aparece ante la mirada de los espectadores toda la pantalla cubierta por el signo "palabras". Acto seguido, y a medida que el tamaño de la pantalla se reduce visiblemente, el espectador va descendiendo a las profundidades del yo de la mujer a través de esta ventana recién abierta: su yo encapsulado. A partir de este momento oímos, junto con ella, la voz del hombre. No es una voz amistosa. No es la voz que uno elegiría para depositar la confianza. Cambia de registro. A veces surge de lo profundo; otras, de la superficie de la piel de la mujer. Sus palabras no ayudan a descifrar la relación entre el deseo de la mujer y su expresión lingüística. Ella deja que su cuerpo hable mientras las palabras del hombre procuran moldearla, más allá de la pena y la comprensión. Las saborea sin entender, pues se ha excluido su trauma y se lo ha reemplazado por el poder y el deseo de control abyecto del hombre.

Mediante una técnica de montaje asociativa y disruptiva y

contra el telón de fondo de las ondas sonoras que se difunden más allá del marco de la pantalla, la ficción de Rosenberg disuelve las fronteras entre el yo consciente y el inconsciente, entre el yo visible y el no visto. El hombre habla, observa, se frota los nudillos que tal vez usó para romperle la nariz a la mujer, se acaricia el rostro... Aunque su voz salte de un registro a otro, ocasionalmente sofocada por el persistente sonido de la música, su cuerpo está por completo inmóvil. Centrado, en perfecto equilibrio, firmemente posicionado, sin embargo no se lo encuadra jamás en el centro. La sintaxis artística de Rosenberg evita convertirlo en un centro narrativo, pese al hecho de que sólo se escucha su voz durante los seis minutos de duración. El cuerpo de la mujer está, por el contrario, en constante movimiento. Como si quisiera sacarse de encima el poder invisible que se ha apoderado de ella, no cesa de mover los brazos, la cabeza, la boca, el cuerpo entero. Dispersa a través de múltiples perspectivas, deja de ser un espectáculo para el hombre. Su boca saborea las palabras que él profiere, y el cuerpo parece procesarlas con más éxito que la mente. El inconsciente de la mujer emerge a través del cuerpo de una bailarina en perpetuo movimiento. Es la mente danzante, poderosa y persistente que, finalmente, será capaz de captar, de aferrar las palabras y su significado. El primer plano de un rostro femenino que destella un segundo en la pantalla tal vez sea la imagen de la mujer que ella solía ser, aquella a quien diagnosticaron una infección viral, pero también la que ahora está regresando, se está recordando.

En Argentina, los militares hablaron una vez de la necesidad de extirpar del cuerpo nacional el virus que lo había infectado. La mujer, en el cuento de Valenzuela, sería supuestamente "curada" por el coronel. Y el coronel creyó hasta el final que el virus había sido eliminado de su cuerpo. Y entonces ella lo apuntó nuevamente con el arma que había tenido en la mano esa otra mujer, la que ella era antes de ser capturada.

La performance multimediática de Rosenberg destaca en primer plano el cuerpo de la mujer casi desprovisto de entendimien-

to, aunque siempre en busca del yo perdido a causa de la tortura física y mental. Es en el escenario donde vemos su interior, el yo inconsciente en busca del significado. El cuerpo y la mente finalmente se reconectan y el público se queda con la esperanza de que ella será capaz de reconstruir su yo. La pieza de video muestra su intento de exorcizar el vacío que sustituyó el "virus", de librarse de él por sí sola. Al final, cuando la voz del hombre se pierde en el olvido, ella logra aferrar la palabra y la retiene con fuerza. Los espectadores están ahora contaminados por el "virus". Por lo tanto, no se irán del teatro como meros consumidores de imágenes, sino que se encaminarán a la producción activa de significado como una herramienta para el cambio.

En el principio estaba la mujer. Y en el final. Pero la línea que separa el principio del final no es recta. Tampoco es única. Causas, efectos y resoluciones, necesariamente fragmentados, proliferan. La mujer no es la misma ... pero algo de la Mujer del principio queda todavía en la Mujer del final. E, inevitablemente, reconoceremos en nosotros mismos algo de la Mujer del principio y algo de la Mujer del final .... a menos que en la realidad conscientemente compartida, donde también entran los cuerpos textuales con su materialidad, el libro no exista. Casi veinte años después de la primera impresión del libro *Cambio de armas* en Estados Unidos, Argentina, el país que inspiró el cuento de Valenzuela, no ha reconocido todavía su relevancia. Ninguna editorial argentina lo ha publicado aún, pese a ser uno de los cuentos más comentados del opus literario de Luisa Valenzuela.<sup>2</sup> Aunque la "traducción" multimediática de Rosenberg igual que el video artístico "Change of Weapons" no hacen hincapié en el contexto político de Historia de la Mujer, (el Hombre) y la Lengua, mantiene la esencia de la problemática relación entre los tres protagonistas. El texto de Valenzuela se convierte en la música de la obra, y junto con la experiencia kinética, somática y visual, envuelve todos los sentidos del público. Tanto el público del multimedia como los espectadores

del video. Y, lo que es más importante, los transforma de recipientes pasivos en productores activos de significado. “Estuve presente”, “lo vi” y “lo sentí” compartiéndolo con otras 300 personas, constituye un capital simbólico comprometedor para los que estuvieron en el público. Los seis minutos de intensidad creados por el video tampoco dejan al espectador tranquilo. La emoción sublimada y creada pondrá en movimiento ese capital simbólico. La emoción provendrá de cada uno de los espectadores. Lo simbólico y lo concreto están unidos en las imágenes multimediáticas. Igual, o casi igual, que en el libreto titulado “Cambio de armas”.

**Traducción de partes de este texto: Marta Alvarez**

#### Notas

<sup>1</sup> En el taller de traducción cultural, Nancy Gates Madsen indicó que la ambigüedad interpretativa del final de “Cambio de armas” de Valenzuela se debe a la doble función de los referentes denotativos del verbo apuntar. Este comentario, anterior a la performance multimediática, inspiró mi interpretación de la obra de Rosenberg.

<sup>2</sup> Los cuentos completos editados por Alfaguara aparecieron en México en 1998 y aunque se pueden encontrar en las librerías argentinas, ello no basta para explicar el vacío creado por las editoriales nacionales.

## ¿Cómo conseguir la identidad a través de la diferencia?

Algunos apuntes sobre la traducción de Cambio de armas de Luisa Valenzuela, tomados de mi diario y vagamente elaborados

*Me resisto a creer que el lenguaje sea un encabalgamiento "involuntario" de signos y gestos y que sólo el pensamiento conlleve una cierta voluntad de proseguir la vida en medio de la unidad de las cosas. Si las palabras y su música suenan es porque esconden tras de sí el indescifrable laberinto de su condición, el secreto del arte y de los hechos que, a decir verdad, es lo que nos mueve al silencio y a la sabiduría de lo callado.*

José Ramón Ripoll

4 de junio del mismo año

### El nivel preverbal

¿Quién soy yo? ¿Y qué es "soy"? Indudablemente, en este momento "soy" es la traductora, la crítica, la intérprete. ¿Por qué en este orden? ¿Soy una función? Se define mi ser por la función que desempeña? ¿Mi identidad? ¿Se pierde cuando estoy traduciendo? Me siento como Laura de "Cambio de armas". La comparación no es apropiada ni justa. Una mujer torturada por un militar al que quería matar, una mujer drogada diariamente con el propósito de aceptar que el hombre a su lado es su esposo, una mujer que intuye la relación entre los deseos y palabras y yo, una traductora en busca

de equivalentes lingüísticos, no tenemos mucho en común. Nuestro punto de contacto es imaginario, tan imaginario como la arbitraria relación entre el signo y su referente. Y sin embargo, estas palabras nos unen más de lo que aparentan. ¿Qué semiótica está detrás de la palabra identidad? Mi primera reacción es buscar El diccionario de las autoridades, porque lo que necesito es la definición de la palabra. Pero, ¿cómo lo saben? ¿Por qué se los llama autoridades? ¿Cómo llegaron a serlo? ¿Si yo defino la palabra, sería yo una autoridad? Me identifico con la amnésica. “Dice –o piensa– gimiendo, y eso es como si viera la imagen de la palabra, una imagen nítida a pesar de lo poco nítida que puede ser una simple palabra. Una imagen que sin duda está cargada de recuerdos...” Ahora bien, si he dicho “me identifico” esto significa “equivalgo, soy idéntica a ella”. Pero si equivalgo a ella, pierdo entonces “mi identidad”, lo que me define como diferente de ella. ¿Abro el diccionario para aclarar la confusión o no? ¿Pierdo completamente mi identidad si acepto la definición de las autoridades?

Hoy no puedo traducir. Las palabras se han apoderado de mí, les adscribo demasiados significados. Para traducir tengo que borrar mi identidad de intérprete y de crítica.

10 de junio del mismo año

### Diferentes voces idénticas

Me queda sólo el último cuento. “Cuarta versión”. Hace días que lo leo y releo y no sé cómo empezar. Necesito saber más acerca de ella. Pronombre, nombre, Valenzuela, Bel/la, Bella, ella. En la biblioteca tienen la video-cinta donde la escritora habla de sus heroínas.

\*\*\*

La magia de la tecnología me reveló todo el secreto del título. De modo que Valenzuela tuvo que escribir el texto cuatro veces sin estar segura de si la versión inscrita en la página blanca del libro

era la última. Por supuesto que no lo es, porque mi traducción será una versión más, petrificada en los significantes de un idioma eslavo, tan diferente del castellano, pues hace apenas dos siglos que el serbio literario existe en forma escrita. Todavía los conceptos no se han petrificado tanto como en castellano. Me pregunto, sin embargo, si el idioma de Valenzuela es castellano, porteño o una versión de neoyorquino argentino? ¿Es tan nuevo y reciente como el mío? Por otro lado, Valenzuela no es como García Márquez. Ella no dice que “el mundo era tan reciente que las cosas carecían del nombre”. Ella no quiere el poder de nombrar, ella quiere contar lo que se le escapa, reconstruir la historia. Ir más allá de las historias contables. Quiere traducir “algo demasiado real” al sistema lingüístico, codificar el mundo desconocido, darle una forma tangible a través del lenguaje. Las posibilidades semióticas son enormes; piénsese por ejemplo en los olores, gestos y, sobre todo, en el silencio. ¿Vale la palabra silencio tanto como el silencio mismo? ¿Valen los espacios blancos entre las palabras u oraciones tanto como el silencio mismo? Desgraciadamente, no. De ahí proviene el problema de “Cuarta versión”. Lo que existía entre Bella y Pedro era el silencio puro, pues toda la magia estaba en lo que nunca se dijeron el uno al otro, en los papeles blancos de Bella, de la narradora. Valenzuela traduce de las imágenes al lenguaje, yo traduzco del lenguaje al lenguaje. Ella cambia los sistemas semióticos, yo no sé lo qué hago. El arte no es invención, es descubrimiento.

Miro el video de la entrevista que le hace una de sus críticas más astutas, originales e inspiradoras: Sharon Magnarelli. Al terminar la conversación Valenzuela lee “De noche soy tu caballo”. Me doy cuenta de que sé de antemano lo que va a decir. Pronuncio las palabras con ella, resuenan dos voces diferentes, oigo sus palabras españolas y mis palabras serbias. Diferentes, pero idénticas.

19 de junio del mismo año

### La traducción perfecta

Me pregunto si Pierre Menard ha producido una traducción perfecta. Y además, ¿cuál sería la reacción de mis editores ante un espejo tan perfecto del original?

1 de julio del mismo año

### ¿Cómo traducir la semiótica de la historia?

“Hablar del lenguaje es, según cabe presumir, peor que escribir sobre el silencio”. Así dice Heidegger. ¿Qué hago yo ahora? No sólo hablo del lenguaje sino que traduzco lo que Valenzuela escribió sobre el silencio. Sobre el silencio que envuelve a los exiliados. Me doy cuenta de que los desaparecidos son la verdadera historia. Se puede hablar de los desaparecidos allá donde desaparecieron porque el mundo todavía siente su pre(au)sencia. ¿Su esencia? El lugar que ocuparon nadie más puede ocuparlo, nadie puede reemplazarlos. Entonces tengo que traducir ese mismo hueco al serbio.

Estoy orgullosa de mi país. Estoy orgullosa de nuestro sistema informativo. Por cierto que allá se sabe de los desaparecidos, de las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, de la dictadura. Además, lamentablemente durante cierto período de nuestra historia yugoslava también hubo gente que desaparecía; se les decía a los niños que sus padres “estaban de viaje”, “que volverían en unos pocos días”; y algunos realmente regresaron después de varios años, diferentes, pero vivos. Otros no volvieron nunca. Esto ocurrió en los años cincuenta. Recién en los años ochenta se empezó a escribir sobre ellos. Eran hueco y silencio al mismo tiempo. Y los estamos reescribiendo.

11 de julio del mismo año

## El poder de nombrar

Hoy es mi cumpleaños. ¿Tenía yo ya un nombre cuando nací? ¿Qué sentían mis padres cuando decidieron nombrarme Ksenija? ¿Sabían que significaba extranjera y que iba a vivir en un país donde casi nadie habla mi lengua natal, donde soy extranjera? ¿O tal vez mi nombre era mi destino?

Ahora pienso en Bella que “[no era] ni tan bella como indicaría su nombre ...” ¿Cómo lo voy a traducir? Bella no debe ser bella, pero su nombre contiene su esencia, el hecho de que es pura y simplemente ella, la mujer por excelencia. Además, Valenzuela insiste en su nombre varias veces, explicando que la pronunciación era como en italiano Bel/la y no como en castellano, Bella. Aquí empieza el problema. El serbio es un idioma bastante complicado con muchas excepciones a la regla, pero hay una regla sin excepción que representa la base del idioma: Escribe como hablas, lee como está escrito. Esto es posible porque a cada signo lingüístico (su número es 30) le corresponde sólo un sonido (cuyo número es también 30) que nunca varía con respecto a la posición que ocupa en la palabra. No hay diptongos ni triptongos, tampoco semivocales. Entonces, el escritor nunca necesita explicar cómo se pronuncia algo, porque se pronuncia simplemente así, como está escrito. Ni siquiera existe la palabra deletrear en serbio porque el concepto de no poder leer lo escrito está eliminado del idioma.

Lo único que me queda es escribir Bella con una “l” y perder así la connotación de “no ser tan bella” y de ser una encarnación viva de lo femenino, pero conservar la pronunciación. De todos modos, sé que la mayoría de la población culta habla o entiende idiomas extranjeros y que varias palabras italianas (espero que “bella” sea una de esas palabras) son bastante conocidas.

El mismo tipo de interacción entre el significado metafórico y literal ocurre con el nombre de Pedro. “Pedro no seas pétreo ...” dice Bella, pero al escribir esto me doy cuenta de que Valenzuela

me está tendiendo la mano a través de su texto. Siempre que usa el nombre que significa "algo más" añade una frasesita explicatoria que, a través de la negación, revela el posible significado del nombre. ¡Con Bella, la frasesita era "no tan bella como indicaría su nombre" y con Pedro, "no seas pétreo"!

Sin embargo, todavía me queda la duda de si mis padres sabían el significado del nombre con el que identificaron mi futuro ser y mi futura existencia.

17 del julio del mismo año

### Urim y Thummim

En los últimos diez años he oído y leído acerca de varios problemas que existen en las traducciones de los libros sagrados, especialmente en la Biblia. Por ello fue grande mi sorpresa cuando en "El libro del mormón" descubrí que para lograr una traducción perfecta de las palabras de Dios al inglés se usó una máquina constituida por "two stones in silver bowes-and these stones, fastened to a breastplate, constituted what is called the Urim and Thummim-deposited with the plates." (¿¡Al haber sido pronunciadas estas palabras por Dios no me atrevo a traducirlas!?) No sé si la máquina está junto con otras reliquias en el Templo Mayor de Salt Lake City, pero siempre que me enfrento a algún problema en el proceso de traducción deseo obtener esas gafas mágicas. Y a veces las palabras salen en mi idioma mágicamente perfectas.

Así ocurrió con el "Memorable Monólogo de la Melena Mora". La aliteración auditiva y los significados incrustados al idioma original constituían un problema de índole poética. "Malditos malhadados misántropos, malparidos mirones no merecen mesarse sin melindres la melena. Porque las mieles manan de melenas morenas y mágicos manoseos mitigan mordeduras de monstruos macrocéfalos. ¡Meritorias melenas, maravillas! Minerva me mueve a ad/mirarlas ...". Cuando leí el texto por primera vez

en función de aficionada me entusiasmó el Monólogo. La segunda vez, cuando lo hice en calidad de crítica, el Monólogo me sirvió como ejemplo del lenguaje creado por Bella para reflejar su intramundo porque el ya existente no le “era suficiente para reflejar ni la textura sexual ni la política”. La tercera vez, mi propósito era traducirlo. Sin embargo. Tenía que conservar el sentido y el sonido. Hice una traducción literal para ver si algún sonido se destacaba más que otro y si se repetía en serbio. No. Luego busqué si había alguna parte ya petrificada, intransferible. Así me enfrenté con Minerva. La palabra era la misma en mi idioma. ¿Qué sonido sostenía esa palabra? Obviamente, para Valenzuela era la “m”. Pero después de pronunciar la palabra varias veces, me di cuenta de que en mi idioma la “r” se destacaba más. Ese descubrimiento me llevó a concluir que la “r” sería el portador fónico del Monólogo. Así empezó el trabajo intralingual. Me encontré con una avalancha de palabras llenas de eres. En definitiva, terminé sustituyendo incluso el nombre Minerva por el eufemismo “la diosa de la guerra”, por la simple razón de que contenía eres al principio y sonaba más fuerte. El resultado fue la siguiente transformación: “Raspusni rogati rovci, rasute rastrgane rogonje, rijete ruso vino. Jer, runo roni rumenu rosu dok rajska ruka rastapa rane rogo batnih razbojnika. Rajska runa, rundava runa. Rasplinuta ratna boginja raspaljuje moje razuzdane, raspojasane ruke sto raz/jaruju rujno runo-...”

Era una de muchas posibilidades. Hecha sin la ayuda de Urim y Thummim.

5 de agosto del mismo año

### Las imposibilidades de la intertextualidad

¿Qué significa el nombre Martín Fierro para un mexicano o un español? Mucho menos que para un argentino. Sin embargo, aquéllos tienen al menos la posibilidad de leerlo en su idioma. ¿Qué hacer si la traducción no existe o, en caso de existir, sólo la conoce

un pequeño grupo de especialistas? Para un lector típico de Yugoslavia (espero que nadie me pida la definición de una categoría tan vaga) Martín Fierro significa un nombre más, no produce ninguna asociación, no evoca memorias, no inspira. El problema no es sólo interlingual o intercultural, sino también intralingual.

La situación de Cortázar es diferente, casi todos sus cuentos son conocidos, *Rayuela* acaba de salir, se habla de él, su nombre sí que significa algo. Sin embargo, en el mundo de habla castellana *Rayuela* existe desde los años setenta y es parte de la herencia cultural. Por consiguiente, cuando en un momento de seriedad suprema Pedro le pregunta a Bella de quién es la frase "Eramos pocos y parió la abuela", el lector hispanohablante tiene más posibilidades que el lector yugoslavo de reconocer que la frase proviene de *Rayuela* de Cortázar (además de ser un dicho popular).

Entonces, ¿qué hace el traductor con los huecos culturales de su idioma? Algunos ponen notas al pie de página con explicaciones del tipo "creación poética sobre gauchos", de suerte que el lector interrumpirá su lectura para leer una información que no lo ayudará en nada porque no le revelará ni el espíritu ni la historia que rodean al *Martín Fierro*.

Yo decidí repetir fielmente los significantes y perder (con excepción de la minoría especializada en literatura hispana) la fenomenología que subyace a los títulos todavía desconocidos. Me imagino que "la moda de la intertextualidad" y el posmodernismo le crean bastantes complicaciones al traductor.

5 de agosto del mismo año

### Mi cuarta versión

En los últimos diez años, varias personas me han preguntado si, siendo traductora, no deseaba escribir algo "realmente mío". Nunca he sabido qué responderles porque el mero hecho de formularme esa pregunta demostraba que para ellos el proceso de

traducción significaba ausencia de creatividad. Me he limitado a sonreír sin contestarles y a no olvidar el sentimiento que me producían las palabras. Además, ya antes de leer a Borges intuía la relación mágica entre los significantes, significados y referentes.

Lo que ocurrió hoy con el manuscrito me convenció de que yo tenía razón.

Finalmente, terminé el manuscrito. Había pasado con él un verano y sólo me quedaba pulsar un botón de la computadora para imprimir el último cuento, "Cuarta versión". El resto del manuscrito ya estaba a mi lado. Era un objeto más, pero tenía su materialidad. La primera versión del cuento la terminé hace una semana, pero aún necesitaba separarme del sonido del castellano y leer algunos libros en mi idioma, antes de revisarla. Durante esta semana, Toma leyó la versión serbia y sugirió varios cambios. Desde mi primera traducción, me había acostumbrado a que él leyera todas mis traducciones. Así pues, cuando hoy me senté frente a mi computadora, sólo me restaba leerla una vez más, hacer las correcciones finales y dejar en libertad la versión final ... sacarla de mi pantalla, imprimirla, tenerla impresa. ¿Era mi presa? Después de varias horas de luchar con mi propio idioma, el trabajo estaba listo. No había nadie en la casa y me sentía un poco incómoda por hacer algo tan importante y decisivo sola. Pues no se saca a la luz un manuscrito completo todos los días. Pulsé las teclas correspondientes; la computadora me hizo una pregunta irrelevante; ya bastante nerviosa, le respondí apretando otra tecla. De pronto, el manuscrito fue sustituido por el espacio en blanco. ¡Tan blanco como las palabras nunca pronunciadas entre Bella y Pedro! ¡Tan blanco como el silencio que envuelve lo reprimido!

Lo había borrado todo de la computadora.

Me quedaban dos días para confeccionar una versión nueva porque quien iba a llevar mi manuscrito a Yugoslavia se marchaba en cuarenta y ocho horas. Tenía fragmentos de traducción escritos en varios papeles, algunos apuntes en la basura, otros en las tapas, otros en diferentes cuadernos, y eso era todo.

A las cuarenta y ocho horas mi cuarta versión había emprendido el viaje a Yugoslavia.

Ahora me pregunto si la magia del texto influyó para que yo hiciera cuatro versiones a fin de repetir el acto primario de la escritura, las emociones, las frustraciones. ¿Quién es el yo del texto? “Y ésta que soy en tercera instancia se (me) sobreimprime a la crónica con una protagonista que tiene por nombre Bella (pronúnciese Bel/la) y tiene además una narradora anónima que por momentos se identifica con la protagonista y con quien yo, a mi vez, me identifico.” Lo único que añadiría a esta oración de Valenzuela es que en las redes de su texto se enmarañó y se perdió una traductora anónima.

El gran teatro del mundo (argentino):  
Realidad nacional desde la cama de Luisa Valenzuela

*Todo idioma es convencional y falso,  
maliciosamente inadecuado a la realidad.*

M. M. Bajtín

Enmascarando la nación

*Realidad nacional desde la cama* es un texto carnavalesco, cifrado en un sinnúmero de máscaras que al ser progresivamente retiradas de la superficie *no* revelan el vacío de la existencia posmoderna. De una manera fantasmagórica, el tejido construido por el texto y el contexto histórico se convirtió en realidad, según pudo observarse en los titulares de los periódicos porteños el 3 de diciembre de 1990. Los soldados grotescos que en la novela hacen maniobras en el cuarto de la aparentemente apática señora y que completan su maquillaje y camuflaje identificatorio en uno de los últimos episodios, dejan el ámbito de la ficción y aparecen en las primeras páginas de los diarios de la capital: los *carapintada*. Lo real nunca se halla separado del lenguaje: puede escamotearse, enmascararse, carnavalizarse, pero siempre está implicado en las capas lingüísticas.<sup>1</sup>

El texto de Valenzuela especula sobre una posible visión del proceso de reconstitución del cuerpo nacional argentino luego de la caída de la dictadura militar. Este cuerpo nacional, cubierto de heridas y máscaras, ofrece al lector una imagen carnavalesca de la "realidad" posdictatorial y democrática. ¿Quién o quiénes están detrás de la máscara textual y cómo experimentan los acontecimien-

tos? ¿Cómo está construido el otro para la señora que viene del exilio? ¿Cómo se *incorpora* su máscara al rostro de la identidad nacional? Y, sobre todo, si se considera la realidad enmascarada como una manifestación carnavalesca, ¿qué significa ello para el contexto social?

## El carnaval bajtiniano

Los conceptos bajtinianos de dialogismo novelesco, carnaval y transgresión, ofrecen una posible perspectiva para responder estas preguntas. Para Bajtín, la novela es un conjunto de lenguas dialogizadas que al mismo tiempo representan y están representadas (Bajtín, *The Dialogic Imagination*, 61). El género novelesco es radicalmente proteico y mímico, en el sentido de que puede “imitar” otras formas literarias, es decir, puede adaptarse orgánicamente sin dejar de ser diferente del modelo. Formulada después de la palabra impresa, la novela moderna depende de la lectura silenciosa del individuo al que abre sus tapas cognoscitivas. Contrariamente al drama, que necesita ser representado, requiere de actores y cuenta con un espacio demarcado –la escena– que separa físicamente al público de la acción, la novela es democrática por cuanto se niega a formar el centro ideológico inmutable y distanciado, dejando siempre la posibilidad de relativizar y polemizar los conceptos. La novela se desarrolla dialogizando la palabra autoritaria predominante en la épica, por ejemplo. El discurso de la novela, tal como lo ve Bajtín, ha incorporado la calidad carnavalesca como su método de transgresión, y es dialógica y polifónica comparada con los géneros tradicionales que se ofrecen como monológicos.<sup>2</sup>

El carnaval, a pesar de las indispensables máscaras que encubren los cuerpos de los participantes, y todos lo son, pues la categoría de espectador se borra y todos actúan activamente-revela más de lo que oculta en un gesto de desfamiliarización

liberador. Como bien lo ha notado Julia Kristeva, "la risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica, sino ambas cosas a la vez; uno diría que es *seria*" (50). Esta risa seria es lo que rompe la estructura estable, jerárquica y oficial. El cambio y la inversión son la esencia del carnaval, y en este aspecto cabe decir que es iconoclasta y subversivo. A través de las máscaras y comportamientos especiales se defamiliariza lo ordinario que emana del poder y se invierte el sistema vigente. Aunque el simbolismo de la acción carnavalesca sea extra-ordinario, es preciso insistir asimismo en la presencia de lo real, pues los cuerpos que lo componen "existen" y "experimentan" cierta intimidad que los transforma en comunidad. Esta comunidad temporal y recientemente formada, más bien una posibilidad de comunidad, ejerce un rol terapéutico en los actores. Como lo muestra la metáfora de Michael Gardiner, el carnaval es "el anticuerpo" que reside en el cuerpo social (37). En *Rabelais and His World* el mismo Bajtín insiste en que la reacción al sistema autoritario y hegemónico posibilitó e inauguró el contra-discurso, por cierto inseparablemente conectado a la imagen del "cuerpo grotesco" (Hall, 99).

Un cuerpo que yace en la cama, irracional y contemplativo, un cuerpo que está buscando su identidad tanto en la memoria como en la contemporaneidad nacional, constituye el centro de *Realidad nacional desde la cama*. Aunque el adjetivo "grotesco" no describe a la señora anónima, su posición frente a la situación que empieza a desarrollarse es extraña: está desnuda, envuelta en sábanas, en tanto que varios "ciudadanos" tratan de "copar su territorio" (36). Lo que sí es grotesco es el cuerpo nacional que ella trata de asimilar en el momento de su retorno. Como ya observé anteriormente, para Bajtín el cuerpo es el espacio central del carnaval. La subversión de la novela de Valenzuela (por lo menos una de sus muchas subversiones) proviene del aparente y espectacular enfoque en el cuerpo desnudo de la señora, mientras que el nudo significativo está en su mente y constituye, en sí mismo, un producto de la polifonía cultural. En este sentido podría decirse que

la fuerza transgresora es la mujer y su inconsciente, ambos en proceso de reconstitución.

## Texto/Contexto

La novela cuenta la historia de una mujer que vuelve a su patria después de diez años de exilio en Nueva York a causa de la dictadura militar. Cuando se enfrenta con la “realidad nacional” el cuerpo la traiciona, doliéndose; de manera que para “reintegrarse a esa realidad tan otra, tan distinta de la que dejó atrás en otra época” (9) se mete en la cama, desde donde sigue observando el gran teatro del mundo nacional. La cama se vuelve el centro de la escena por la que pasan varios representantes de su nación: la actriz/mucama María, el médico/taxista Alfredi, el soldado/desertor Lucho, el mayor/coronel/general Vento y la hambrienta/rebelde villa (misericordia). La cama no le pertenece a la señora sino a su amiga, de modo que es prestada y ajena, lo cual simboliza irónicamente el carácter huidizo de la identidad nacional. La novela termina con una celebración carnavalesca que induce a la señora a abandonar finalmente la cama y a seguir el ritmo del baile nacional, el tango.

Formalmente, el texto está compuesto de diálogos externos e internos, pero pese a su evidente calidad teatral, se trata de una novela mimica que hibridiza el género dramático.<sup>3</sup> La imagen teatral del lenguaje, es decir, su artificialidad y la presencia de diferentes conciencias lingüísticas que desestabilizan la posición del autor, apuntan al uso de la poliglosia como método de construcción narrativa.<sup>4</sup> La “heteroglosia dialogizada” (Bajtín, 273) se incorpora en el lenguaje novelesco y presupone la existencia de ciertas condiciones, sean estas históricas, sociales, psicológicas o meteorológicas, que aseguran significados diferentes. El lenguaje de la novela, según Bajtín, refleja la ideología del punto de vista, o, mejor dicho, de la perspectiva. Sin embargo, la

idea (ideología) tal como fue definida por Bajtín en *Problems of Dostoyevsky's Poetics* "empieza a vivir sólo cuando entra en una relación genuinamente dialógica con otras ideas" (88).

El contexto que da origen a *Realidad nacional desde la cama* es la época inmediatamente posterior a la dictadura militar argentina (1976-1983), las desapariciones de los ciudadanos y el exilio de los miles que escaparon de la represión. Después del fracaso de los militares en la guerra de Malvinas en 1983, el gobierno del presidente democráticamente electo Raúl Alfonsín empieza a institucionalizar la democracia. Sin embargo, el trauma nacional no se cura fácilmente, y el primer golpe militar de los *carapintada* durante la Semana Santa de 1987 demuestra que el pasado todavía no está sepultado.

Hablar de las intenciones explícitas de la autora, o de *un* significado unitario del texto, iría en contra de las ideas bajtinianas sobre el efecto de la novela dialógica. La identidad del signo lingüístico, tal como la identidad humana, es un proceso lleno de ambivalencias, interacciones y tensiones. A su vez, la idea del territorio, ya discutida en términos de teatro y carnaval, está estrechamente relacionada con estos conceptos. La protagonista de la novela de Valenzuela, desterrada (figurada o literalmente) de su país, ha vuelto, pero antes de apropiarse de la realidad nacional, se aposenta en la cama. Desde este espacio, que puede denotar el nacimiento tanto como la muerte, pues el ser humano generalmente yace en ella en ambas ocasiones, intenta re-conceptualizar y re-generar el territorio (nacional) perdido. Varios personajes pasan por su cama: la señora no echa a nadie, más bien dialoga con cada uno tratando de recuperar la memoria colectiva. La cama señala, además, el lugar de los sueños, de modo que en este caso el inconsciente podría considerarse como individual o colectivo. La realidad nacional, insinuada en el título, se vuelve una irrealidad, una pesadilla de la cual quizá no se pueda salir. Si se toma en cuenta que el control sobre el imaginario personal es imposible, ese control resulta aún más problemático cuando se trata del imaginario nacional.

## Las autoridades

El espacio donde se ubica la cama, el bungalow del club donde se hospeda la señora, tiene “escasísimos muebles” (10):

[...] en el lateral izquierdo la pesada cortina de marras, ocultando una presunta puerta vidriera hacia el tan mentado bosque; en el lateral derecho y haciendo pendant con la cortina la enorme pantalla de televisión, ocupando casi toda la pared, ultramoderna, con equipo enfrentado (11).

La posición dominante del televisor con sus imágenes manejadas por control remoto que irradian la visión de una ciudad llena de gente satisfecha, sirve como contrapunto monológico al resto de la estructura dialógica de la novela. El mito oficial de la pantalla, marcado por la lengua única y autoritaria, está caracterizado por el discurso que requiere la presencia del público y nunca su palabra o su respuesta. El monologismo autoritario del discurso oficial supone el silencio y la aceptación incondicional. No se puede alterar ni entrar en diálogo con el contexto, cuyo significado es único. María, la mucama, quien recibe órdenes y las cumple (17) sin cuestionarlas, ejemplifica la reacción apropiada ante la palabra autoritaria: “Mejor que mirar por la ventana es ver la tele”, aconseja a la señora. La realidad construida, transmitida por la televisión, en la cual las imágenes confirman la voz del locutor (16), contrasta con la realidad que se halla del otro lado de la ventana cubierta y tapada, donde la voz y las imágenes probablemente no coinciden.

En la pantalla gigante de televisión que ocupa casi toda la pared aparecen imágenes bellísimas de la capital, avenidas con palos borrachos en flor, jacarandaes del color lavanda más intenso de la tierra, esas calles arboladas y parques tan radiantes que *parecen estar allí por equivocación*. Se ven las calles limpias, dichosamente transitadas, esos restaurantes en

las viejas casonas que hacen la felicidad de algunos, *no aparecen los tachos de basura ni los que hurgan en ellos* (68, el énfasis es mío).

El discurso híbrido de la novela implica la presencia de, por lo menos, dos conciencias lingüísticas. La representación mimética se opone a cualquier ambivalencia, pero otra conciencia discursiva subvierte todo lo anteriormente descrito insistiendo en lo que *no* aparece en las imágenes. La hibridización se podría entender como el enmascaramiento del autor, de suerte que la carnavalización de *Realidad nacional desde la cama* funciona también en el nivel discursivo y no sólo en el referencial. Desde la perspectiva semiótica, el concepto de carnaval apunta a un vasto campo de posibles interpretaciones, dado que el lenguaje es nuestro medio de autoconocimiento.

*El desafío de las armas de combate*, generalmente conocido entre los creyentes como *El Manual*, "el folleto de las fuerzas armadas norteamericanas" (42), es otro ejemplo del discurso autoritario.<sup>5</sup> Lo introduce y recomienda María "con tono de profundo respeto" (34). Lo sabe de memoria y lo cita: "Tus armas son las mejores, tu entrenamiento es superior. Con nosotros enfrentarás el mayor de los desafíos: ¡tú mismo!" (35). Este texto, situado como el anterior dentro de los marcos novelísticos que lo vuelven paródico, tiene características unívocas y autoritarias aún más pronunciadas. El tono es el del mandato susceptible de convertirse en cualquier momento en una amenaza. Está demarcado por las comillas, lo que destaca su unicidad y estatismo. La posición que puede tomar el oyente ante un discurso de esa índole es la aceptación o el rechazo total (Bajtín, *The Dialogic Imagination*, 343). En tanto que María y el mayor lo reverencian y recitan, cuando la señora y su amante taxista lo encuentran durante el acto sexual, lo arrojan de la cama sin miramientos (92).

En otra ocasión, la mujer trata de memorizar una de las citas del *Manual*. En el escenario, el mayor se enfrenta con Lucho, a quien

acaban de capturar. La señora sigue atentamente el espectáculo espiando por debajo de las mantas. El mayor saca el *Manual*, su libro sagrado, "casi una biblia" (42) y recita su contenido "sin necesidad de consultar los textos" (42). La mujer

trata de retener la cita y la escena y de juntarla con alguna otra memoria escurridiza. No lo logra. Sólo le queda palpitante, allí, en un rinconcito del cerebro, la última palabra emitida por el mayor y sabe que no le corresponde, que no, que ella no puede, debe quedarse allí, no moverse, no ser, no seguir a nadie, quedarse y quizá, con mucha suerte, recordar (42).

La palabra "Sígueme" del discurso autoritario penetra en su conciencia con un significado alterado. Es un híbrido que ella construye con el propósito de restablecer su memoria reprimida y velada, blanca como las sábanas. Aunque al comenzar la inmersión en el texto el narrador le comunique al lector que a la apática señora "no le interesó nada del ser sino del estar" (10), durante su estancia en la cama se pone claramente de manifiesto que el estar es imposible sin el ser y que la memoria reprimida es una de las llaves de su futuro bien-estar. "Se ha hecho la dormida para ahuyentarla a María y piensa en las veces que se habrá hecho la dormida por un motivo u otro. ¿Habrá que despertar? ¿Y despertar del todo? La conciencia" (28). El abrupto corte de la memoria, la escisión sintácticamente violenta del resto de la frase y el comienzo del párrafo siguiente donde se describe el descubrimiento "de golpe" de alguien escondido, muestra lo problemático de reconciliar la identidad personal con la nacional. El golpe militar que separó a la señora de su patria, los últimos recuerdos de "veredas rotas, entrando del aeropuerto, de caras no tan radiantes ni tan llenas ..." (19) y la historia del país cuyos ciudadanos "desaparecieron", no se corresponde con las caras sonrientes y satisfechas de la televisión.<sup>6</sup> En cierto sentido, la señora está viviendo un hiato, más bien una "anáfora lingüística". Para Kristeva, se trata de un término

de suma importancia y etimológicamente “connota ese elemento que une el lenguaje con su exterior, rompiendo así la agudeza de la oposición, lenguaje/realidad, pero sin reducir el uno al otro. Es lo ‘no estructurado’, ‘no hablado’, lo que permanece ‘silencioso’ y ‘mudo’, lo ‘no escrito’” (Lechte, 93). La idea es volver mentalmente al pasado y revivir aquellas palabras cuyo sentido cambió, tratando de ponerse en contacto con el significado perdido, escamoteado: “Volví para recuperar la memoria y me la roban, me la borran. Me la barren” (69). Traducido en función del cuerpo nacional, cabe postular que de no haber reconocido los elementos de la anáfora, la nación se habría anestesiado, adiestrado en el arte de no pensar, tal como pretende María, la mucama. “Pensar no es sano” (20), le repite incesantemente a la señora. Tampoco sirve de nada leer los periódicos (14) o abrir las ventanas (15), porque salir del mundo que uno construye para sí mismo puede causar su ruptura y desaparición. El disfraz que María impone a la realidad es de un estoicismo y obediencia patéticos: las reglas existen para cumplirlas sin importar cuál sea la autoridad que las impone. “María no está para atender lo no verbalizado” (24), comenta la voz narradora, de suerte que su comunicación con el flujo del inconsciente imaginario de la señora es imposible. La señora “no encuentra palabras ya para expresar toda esa extrañeza, esa descolocación” (30). En la realidad de la mucama, el ajuste entre el significante y el significado es perfecto, y si el signo lingüístico no se encuentra, ello significa que el referente no existe ni nunca existió: los desaparecidos. María no construye, usa frases hechas (del *Manual*) o repite las del mayor Vento, aceptando en ambos casos los discursos monológicos de las autoridades.

## Inversión

Otra realidad, la que no permite la coincidencia entre la voz y la imagen, la realidad tal vez tapada con las cortinas del cuarto

o de la memoria, sigue eludiendo la firmeza discursiva. Como el mundo onírico no conoce la estabilidad del “yo”, esta es igualmente desconocida para la mujer que no sale de la cama. Así pues, se encuentra en el intersticio anafórico, en el espacio situado entre la memoria reprimida y la realidad socio-histórica y subjetiva que la constituyen.

Algo de esto ha sido vivido antes, aunque quizá no directamente por ella. Algo está allí al borde de su memoria tratando de expresarse y ella quiere y no quiere recuperarlo. Quiere, y se esfuerza, y sabe que es muy necesario, vital casi, y quedándose muy quieta con los ojos cerrados presiente que va a poder recomponerse, encontrar las piezas de algún rompecabezas interno y por ahí el recuerdo le sirva para entender algo de toda esta incongruencia (79).

La cita muestra la ausencia de la tradicional oposición binaria entre el “yo” pretérito y el presente. Además, insinúa la existencia de la memoria colectiva, “algo de esto ha sido vivido antes, aunque quizá no directamente por ella”, como parte integrante de su subjetividad. El diálogo a menudo interior que la señora entabla consigo misma, con la que fue antes del golpe (militar), o del golpe que se escucha en la puerta del bungalow del club, o del puro “golpe” lingüístico de la expresión “de golpe”, se incorpora en su busca de la verdad. Tanto Bajtín como Lacan han mostrado que “la verdad” está siempre insinuada en el Otro posible significado de la palabra, en el cruce del discurso y el contexto que lo produce.<sup>7</sup> En este sentido, mientras que los seguidores del *Manual*—María y el mayor Vento— creen en la verdad absoluta y ya construida, la señora la busca en las innumerables conversaciones (discursos) que mantiene con Lucho, Alfredi, María o el mayor. La diferencia se cifra en la literalización de la pregunta nietzscheana: ¿Y qué si la verdad fuera una mujer? (1). En vez de encontrar la “verdad desnuda”, (43) los militares encuentran a una señora desnuda en la cama. Su cuerpo

deviene el centro epistemológico y desde allí empiezan a fluir palabras ambiguas, indeterminadas, disfrazadas, palabras polifónicas, significados siempre abiertos.

Según la semiótica del carnaval, se invierte el énfasis sobre el valor del cuerpo: lo que está dentro (lo psíquico) contradice lo de afuera y ambos se interpenetran mutuamente. La señora que aparece pasiva y desnuda *en realidad* se involucra activamente en la recuperación y construcción de la identidad nacional; una identidad nada blanca, como podría inferirse superficialmente del color de la manta que la cubre. Ese cuerpo intersticial contradice la tradición occidental basada en el cuerpo "perfecto" y "cerrado" (*Rabelais*, 320) que reconoce únicamente la verticalidad de la línea trazada entre el nacimiento y la muerte. Antes bien, al vedar la linealidad existencial se niega también el discurso oficial y unívoco de la historia occidental (oficial) y se abre la posibilidad de un intercambio entre el exterior y el interior. La energía que se produce, por cierto irreprimito, socava la hegemonía de lo oficial revelando un sinnúmero de realidades en potencia.

En la novela de Valenzuela, la carnavalización discursiva se vuelve literal, como se vuelve literal lo grotesco del cuerpo nacional. Por ejemplo, Lucho, el soldado desertor, entra en la escena novelesca con el cuerpo dividido:

De golpe descubre una mano que con cuidado infinito, con delicadeza, asoma de debajo de la cama y muy lentamente le roba un paquete. Aparece enseguida otra mano, y otra, cada vez a mayor velocidad, aligerándola de los paquetes de comida.

Algunas risas suenan debajo de esa cama que no se estremece pero es como si se estremeciera, ella lo siente así y toda ella se estremece con esas manos que van multiplicándose (28).

Su cuerpo no es un cuerpo entero y perfecto sino reducido a partes separables (manos, risa), capaz de sobrepasar las fronteras

del mundo interior de la señora. A la vez, sus cuerpos discursivos compenetrados revelan todo cuanto la censura trató de hacer desaparecer: la escasez de comida, la hiperinflación y el posible retorno de los militares.

## La identidad como diferencia

El texto explora la identidad humana postulada como el ser diferenciado o idéntico con respecto a algo. Tanto el carnaval como la organización militar ofrecen sus propias perspectivas sobre el intercambio corporal. En el texto hay un paralelismo entre los habitantes del club, sin una identidad fija, y los soldados, con una identidad absolutamente determinada. Lo que diferencia al taxista del médico no es el cuerpo sino la lengua y el traje. Por otro lado, lo que identifica a un soldado con otro es el uni-forme.

La entrada de Alfredi en función de médico y en traje de taxista es emblemática:

Soy el doctor Alfredi, se presenta el hombre, para tranquilizarla. Usted pidió un médico, aclara, por las dudas, porque la mujer en la cama lo mira azorada y no es para menos: lleva todavía puesta su camisa azul a cuadros y su gorra ladeada de taxista.

El llamado doctor Alfredi, notando el desconcierto de su futura paciente, se apresura a sacarse la gorra y la camisa. Las deja sobre una silla. Ha traído su delantal de médico, se lo pone, un poco a las apuradas, y toma el estetoscopio del bolsillo (45-46).

Su caso muestra la inestabilidad y la ambigüedad de la identidad. Ninguna de sus dos caras es falsa (para complicar aún más las cosas, se trata siempre de la misma cara decorada a veces con una barba postiza): como taxista, Alfredi apoya el orden que

prometen las fuerzas militares, pero como médico sabe que las leyes no siempre se pueden obedecer y que existe "lo imprevisible" (47). No sólo cambia su disfraz, sino también su manera de hablar y de tratar a la señora. "Tengo que ir a laburar en el taxi [...] ¿o te creés que me rasco todo el día, que puedo pasarme el tiempo en pendejadas? Levantate, me pica el bagre, haceme el feca" (53). Literalmente un transvestido (¿económico, discursivo?), Alfredo transgrede los límites de la identidad social constituyéndose al final como revolucionario. Es él quien consigue con su estetoscopio escuchar más allá de los pulmones y el corazón de la mujer, quien oye sus palabras (47) y le demuestra luego la utilidad de la acción. A través de sus palabras, ella recuperará la memoria y, por consiguiente, la voluntad.

En contraste, el cuerpo militar demarca una tendencia hacia el mundo en que las diferencias corporales están oficialmente borradas. El uniforme, junto con una serie de reglamentos unívocos y acatados ciegamente, posibilita la aparente abolición de la diferencia. Por ejemplo, cuando Lucho escapa del pozo, lo hace desnudo dejando atrás su uniforme. Luego de enredarse en la alambrada y ser atrapado allí, los del pueblo lo liberan dejando en su lugar un espantapájaros con galones dorados hechos con tiras de papel de chocolate (95). El signo autoritario se resemantiza y entra de lleno en la farsa.

## Disfraces lingüísticos

Valenzuela también disfraza las frases de su novela. El texto comienza con la indiscutible presencia de un narrador omnisciente que relata, en tercera persona, la llegada de la mujer al club campestre en busca de refugio (7). Debajo de esta máscara aparece, sin embargo, la voz de la mujer en primera persona: "Nací bajo el signo de Pregunta como otros bajo Capricornio o Leo" (7). La función de la tercera persona, de la voz autoritaria y

omnisciente es ocultar el “yo” narrador, o sea el productor real de la enunciación. Así como la identidad de la señora está velada por las capas de la memoria y del olvido, el “yo” narrador está encubierto por un narrador –a primera vista– distanciado, objetivo y ausente. Hacia el final de la novela, la autora borra, en un gesto carnavalesco, la distancia que media entre el lector y el narrador dominante en tercera persona, introduciendo una voz nueva: la de la primera persona del plural. Esta voz amalgamada, hibridizada donde la demarcación entre las máscaras identificatorias ya no es posible, dice: “El búngalo que *nos* concierne” (el énfasis es mío, 99).

Sintácticamente, el texto aparece asimismo “truncado”. Hay varias frases que se dejan sin terminar, lo cual nos da la posibilidad de completarlas y des-cubrir lo no-dicho:

Y este lugar es mi propio país –retorné a mi país– y yo ya ni soy tan chica, más bien todo lo contrario, y de nuevo estoy divagando, inventando, yéndome por las ramas, en lugar de (8).

Unas líneas después aparece otro ejemplo: “Se internó como en un hospital, no en un bosque o en el mar o en el sueño o” (8). Esta “ausencia” obvia del objeto de la preposición o de los miembros lógicos coordinados de la disyunción, invita al “lector” a participar en el proceso de recuperación de la subjetividad de la protagonista mediante la construcción del enunciado mutilado. La conexión entre el pasado y el presente, o bien está cortada, o bien establecida artificialmente, y la crisis que la mujer experimenta se refleja en las frases igualmente truncadas. Para Bajtin, el carnaval es la metáfora de la subversión de la conexión oficial e institucionalizada con el pasado jerárquicamente superior. El texto de Valenzuela lo subvierte también sintácticamente, enfatizando la discontinuidad de la historia.

## Desenmascarar la nación

Una de las últimas imágenes de la novela de Valenzuela se refiere a la celebración carnavalesca del pueblo. La nostálgica operación "Retorno" organizada por el mayor Vento termina de una manera caricaturesca: soldados con la cara pintada de negro conducen carritos de golf que chocan unos con otros, a semejanza de lo que ocurre en un parque de diversiones. El cuerpo del mayor pierde su calidad corporal y se reduce a la imagen grotesca de la pantalla gritando órdenes que nadie escucha. Los soldados hambrientos, comparables con los 101 dálmatas de Disneylandia, dejan sus armas en la cama y atacan vorazmente la parrillada. La realidad nacional se completa con la música del tango que pone fin a la existencia (aparentemente) pasiva de la señora yacente, quien se entrega a la nación recién re-constituida. Sus últimas palabras, sin embargo, expresan dudas con respecto al futuro del país.

Retomando lo que señalé al comienzo de este ensayo, el 3 de diciembre de 1990, sólo dos días después de la publicación de *Realidad nacional desde la cama*, se produjo la rebelión de los carapintada en la capital de la República Argentina. Militares bajo el mando del coronel Seineldín se pintaron la cara de negro y se alzaron contra el gobierno del presidente recién electo, Carlos Saúl Menem. Este golpe, a diferencia de los dos anteriores, no terminó con el indulto ni con el cumplimiento de lo exigido por los militares. Los jefes, junto con Seineldín, fueron condenados a prisión. El hecho, en sí mismo, podría ser una buena respuesta a la "pacificada" protagonista de la novela. Podría significar el surgimiento de una nueva democracia en Argentina bajo la administración del presidente Menem. Sin embargo, según muestra de manera convincente la politóloga Leigh Payne, todo se reduce, como de costumbre, al juego de las apariencias y a la teatralización: "En vez de crear demócratas, el proceso institucional proporciona los medios para que los actores autoritarios disfracen su naturaleza autoritaria" (14). Cinco años después de esta asonada militar, de las

ininterrumpidas protestas y pedidos de las Madres de la Plaza de Mayo y de la confesión del capitán Scilingo, el presidente Menem continúa declarando que “la Argentina está totalmente *pacificada*” (el énfasis es mío, Wallace, 1).<sup>8</sup> Su voz presidencial resuena desde las pantallas de televisión mientras las flores que las madres dejan fluir en las aguas del Río de la Plata recuerdan los cuerpos “desaparecidos”.

### Notas

<sup>1</sup> En términos lacanianos, la única manera de aprehender lo Real es a través del lenguaje, o sea por la mediación de lo Simbólico.

<sup>2</sup> Ana María Barrenechea afirma que “así como en el área del lenguaje privilegió la *metalingüística* frente a la lingüística, en el área de la literatura privilegió la novela como un *meta-género* frente a los géneros tradicionales” (152).

<sup>3</sup> En una entrevista Valenzuela explica que *Realidad nacional desde la cama* empezó como una obra de teatro encargada por una empresa neoyorquina, pero que luego se transformó en una novela (Cordones-Cook, 122).

<sup>4</sup> Uso el término “autor” en su sentido etimológico de autoridad (*auctoritate*).

<sup>5</sup> Dentro de la estructura novelesca de *Realidad nacional desde la cama*, *El Manual* es el librito que contiene todas las reglas establecidas por las autoridades militares sobre el comportamiento de soldados y ciudadanos. Fue importado de Estados Unidos con la idea de “civilizar” el desorden y la barbarie local.

<sup>6</sup> Esta cita, tal como la anterior, está precedida por la frase adverbial “de golpe”: “¿Pero tan de golpe cómo tolerarlo?” (19). También aquí la expresión tiene el significado de algo que ocurrió de repente, inesperadamente, pero al mismo tiempo permite el acceso a la conciencia del significado del “golpe militar”, la causa del exilio de muchos argentinos entre 1976 y 1983.

<sup>7</sup> El concepto del Otro para el psicoanalista francés Jacques Lacan se refiere a una posición nueva que se crea entre dos sujetos.

Bajtín, en *Problems of Dostoyevsky's Poetics* introduce un concepto similar, en el sentido de que para él la palabra nunca está limitada por el punto final, sino abierta hacia un más allá, hacia una "tercera posición" que se ofrece como una posibilidad, una condicional (Patterson, 135).

<sup>8</sup> El 10 de marzo de 1995 el periódico de Buenos Aires *Página 12* publicó la denuncia y confesión del capitán de corbeta Adolfo Francisco Scilingo, ex jefe de automotores de la Escuela de Mecánica de la Armada. El capitán Scilingo pidió que se "informara a la ciudadanía y en especial a los señores senadores, cuáles fueron los métodos que la Superioridad ordenó emplear para detener, interrogar y eliminar al enemigo durante la guerra contra la subversión y, en caso de existir, el listado de los mal llamados 'desaparecidos'" (1). Aunque estos pedidos y denuncias se habían oído antes, lo nuevo del caso es que según Scilingo, "entre 1500 y 2000 detenidos en la Escuela de Mecánica de la Armada fueron arrojados con vida al océano Atlántico desde aviones de la Marina de Guerra y la Prefectura Naval durante los años 1976 y 1977, por órdenes impartidas orgánicamente a través de la cadena de mando de la Armada" (Verbitsky, 1).

#### Obras citadas

Bajtín, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Caryl Emerson y Michael Holquist (trads.) Austin, Univ. of Texas Press, 1985.

—. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Caryl Emerson (trad.) Manchester y Minneapolis, Manchester UP y Univ. of Minnesota Press, 1984.

—. *Rabelais and His World*. Helene Iswolsky (trad.) Bloomington, Indiana UP, 1984.

Barrenechea, Ana María. "El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de Bajtín." *Lexis*, Vol. X, N° 2 (1986), 147-167.

Cordones-Cook, Juanamaría. "Luisa Valenzuela habla sobre *Novela negra con argentinos y Realidad nacional desde la cama*." *Letras Femeninas*, Vol. XVIII, N° 1-2 (1992), 119-126.

Gardiner, Michael. "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique." *Critical Studies*, Vol. 3, N° 2- Vol. 4 N° 1/2 (1993), 20-47.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Toril Moi (comp.) New York, Columbia Univ. Press, 1986.

Hall, Jonathan. "Unachievable Monologism and the Production of the Monster." *Critical Studies*. Vol. 3, N° 2-Vol. 4, N° 1/2 (1993), 99-111.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. New York, W.W. Norton & Company, 1977.

Lechte, John. *Julia Kristeva*. Londres y Nueva York, Routledge, 1990.

Magnarelli, Sharon. "The Spectacle of Reality in Luisa Valenzuela's *Realidad nacional vista desde la cama*." *Letras Femeninas*, Vol. 19 N° 1-2 (1993), 65-73.

Muñoz, Willy. "Luisa Valenzuela: Tautología lingüística y/o realidad nacional." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 17, N° 2 (1993), 333-342.

Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil*. New York, Random House, 1989.

Patterson, David. "Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, N° 2 (1985), 131-138.

Payne, Leigh. "Authoritarian Actors in Democratic Costumes: The Impact of the Carapintada on Democratic Politics in Argentina." *Discursos sobre Política, Identidad y Resistencia: Métodos y Aplicaciones*; MacArthur Interdisciplinary Program on Peace and International Cooperation, Institute of International Studies. Univ. of Minnesota, 10 de febrero de 1995.

Valenzuela, Luisa. *Realidad nacional desde la cama*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

Verbitsky, Horacio. "La solución final". *Página 12*, 3 de marzo de 1995.

Wallace, Mike. "Interview with Carlos Menem". *Sixty Minutes*, CBS, 2 de abril de 1995.

## La retórica de lo reprimido en Novela negra con argentinos de Luisa Valenzuela

*En sentido estricto, [la represión] es una operación mediante la cual el sujeto intenta rechazar o confinar en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) vinculadas a una pulsión. La represión se produce cuando al satisfacer una pulsión susceptible de procurar placer por sí misma, se corre el riesgo de provocar displacer debido a otras exigencias.*

Laplanche y Pontalis, 390

En una de las cinco conferencias dictadas en Clark University en 1910, Sigmund Freud subrayó el hecho de que la “teoría de la represión es el pilar donde descansa el edificio del psicoanálisis” (939). En sus lecturas de Freud, Jacques Derrida enfatiza la cualidad no verbal de la represión y demuestra en qué medida difiere del olvido. La define como un proceso donde “aquello que representa una fuerza de la escritura interior al discurso y esencial a éste, ha sido contenido fuera de dicho discurso” (Derrida, 196-7). En consecuencia, el material inscripto reside en los ámbitos inconscientes del cuerpo. Si el proceso de represión tiene éxito, el material permanecerá por siempre intocado. Sin embargo, esta “huella escrita”, para tomar en préstamo una de las expresiones de Derrida, continúa fuera del inconsciente. Si se la dispara, la huella puede colorearse inesperadamente con tinta visible y de ese modo volverse legible, o parcialmente descifrable, para la conciencia individual. Esta acción se denomina “retorno de lo reprimido” y puede seguir el mismo camino trazado por el proceso de represión

o bien formar nuevas cadenas de sustitución. Entre las cadenas que gobiernan el inconsciente, el psicoanálisis se ha ocupado sobre todo de dos de ellas: la condensación y el desplazamiento. Según Lacan, son comparables en su funcionamiento con las leyes del lenguaje, la metáfora y la metonimia.

Ahora bien, lo que tenemos hasta ahora es la imagen de la psique como máquina de escribir y, al mismo tiempo, como máquina de la memoria; digamos una suerte de computadora que acepta la inscripción de signos y luego escribe sucesivamente otros, capa tras capa, y le ofrece al lector interesado sólo lo que se guardó conscientemente. Si el operador de la computadora no guarda la huella, ésta permanece en la máquina pero resulta inaccesible al lector. Sólo un funcionamiento defectuoso o un especialista autorizado pueden quizá recuperar esa capa no guardada. En todo caso, el retorno de lo reprimido (no así lo borrado) es normalmente violento y fragmentario. La tinta de la mente literaria sólo puede llenar algunas de las huellas, por esa razón la lectura se torna un proceso tan complicado. Según esta metáfora, el cuerpo convierte la máquina de escribir y de la memoria en la búsqueda de un lector ideal y comprometido.

Aunque descifrar todos los recuerdos (todas las inscripciones), o incluso una memoria completa y perfecta (una cadena entera de acontecimientos en torno a un evento clave), puede ser parte de la busca de la completitud y la integridad últimas (si se conoce *toda* la verdad), ello también presupone el deseo de controlar y de mantener una autoridad rígida que no contribuye al proceso de desciframiento. Mediante la metáfora de Funes el memorioso, Jorge Luis Borges demostró a los lectores de su cuerpo literario que el completo recuerdo, la memoria perfecta, la retención de todas las cadenas de acontecimientos, y de los acontecimientos que conducen a esos acontecimientos, y las horas y los minutos que los contienen, puede ser mortal. En este sentido, la famosa fábula epistemológica de Borges sobre el hombre que era incapaz de olvidar nada y, por tanto, no podía usar dos veces la palabra

“perro” porque el perro que él había visto desde un ángulo a las tres y cuarto no era el mismo perro un minuto después. Un hombre que ve el mundo a través de los ojos de la diferencia y a quien le resulta imposible percibir las similitudes constituye la elegía de la represión.

Llegados a esta altura, es posible formular irónicamente la pregunta “¿Reprimir o no reprimir?”; empero, no debe olvidarse que la represión es un mecanismo involuntario, aunque de defensa, cuyo principal propósito consiste en proteger al individuo en el momento presente.<sup>1</sup> La lectura del material reprimido, es decir, de las imágenes e ideas que, según Freud, son las delegadas de los instintos, puede compararse con la actividad de descifrar los signos que no están ligados a ninguna cualidad sensorial específica (Laplanche y Pontalis, 200). Esta pequeña distinción, estos signos sin voz, sin tacto, sin olor construyen la trama que será destejida y nuevamente tejida en el proceso de desciframiento del intelecto.

Así como el proceso de represión y la evocación de la memoria afectan el cuerpo de los individuos, del mismo modo afectan el cuerpo discursivo y literario producido por esos individuos. Se supone que este cuerpo literario pertenece a la nación a través de una intrincada (o podríamos decir textual) red de relaciones destinadas a la sociedad en su conjunto. El actual proceso de narrar el cuerpo social—y los regímenes autoritarios crean, involuntariamente, un cuerpo resistente—tiende a representar el conflicto dentro del amplio contexto de las luchas históricas.

El título de la novela de Luisa Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, evoca explícitamente a la comunidad de lectores/protagonistas argentinos. Su propia nación pasa a ser el personaje de una historia de detectives, una narrativa con el condimento necesario para animar la aburrida rutina de la repetición genérica. Los argentinos cumplen simultáneamente los roles de protagonistas y lectores, detectives, perpetradores y víctimas. La tarea del lector, del mismo lector comprometido e ideal invocado antes, consiste en descifrar y reconstruir. La recopilación exhaustiva del pasado es

una tarea engañosa, pues toda historia pretérita alcanza su verdadero significado en el presente. El entramado social, sobre todo el reprimido, es poderoso y alarmante y, en definitiva, supera al lector. Los acontecimientos históricos que destruyeron la supuesta armonía de los argentinos en marzo de 1976 y dominaron la nación hasta principios de la década siguiente (1983) están codificados, así como el crimen que subyace de manera silenciosa a las convenciones genéricas de *Novela negra con argentinos* de Valenzuela. El lector, junto con los personajes de esta novela de detectives, no pregunta "¿quién lo hizo?", sino ¿por qué se cometió el crimen?<sup>2</sup>

Los roles desempeñados por el lector y los personajes se distorsionan desde las primeras páginas de la novela. Las fuerzas de las capas metaficcionales están operando a través del proceso completo de lectura. Lo que a primera vista parece ser el principal marco ficcional –los novelistas argentinos Roberta y Agustín en busca de la razón por la cual Agustín asesinó a la actriz de teatro Edwina en la ciudad de Nueva York– fluctúa hacia otro marco de referencia. Ese otro marco es la obra que ambos escritores discuten constantemente con el propósito de penetrar en el bloqueo del escritor y así disolverlo. Hay al menos tres marcos: Argentina durante los años de dictadura militar (1976-1983), los argentinos en el exilio, atormentados por las atrocidades de la "guerra sucia", y las ficciones que han ido construyendo como ciudadanos conscientes de su nación. Todos aquellos marcos referenciales interfieren dialécticamente en el texto de Valenzuela a modo de identificaciones de género y de nación, las cuales son a su vez transgredidas. Esta no es una novela de detectives que pertenezca a la tradición de los escritos de Agatha Christie, Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Dashiell Hammet o Mickey Spillane. Tampoco se desarrolla exclusivamente en el ámbito nacional, poblado por argentinos, sino que se trata de una combinación cosmopolita. Su texto, aquel que el lector ideal de este lado de la realidad tiene en sus manos, exige dudas, diálogo y una participación activa. Es también una vidriera

del mecanismo psicológico de represión, junto con los puntos ciegos que presupone todo proceso de traducción artística del reino de lo real al trabajo de la obra de arte. El texto de Valenzuela llama la atención sobre sí mismo, sobre la crudeza de su forma y sobre un proceso creativo que no cae en la trampa de la glorificación automática del oprimido, tal como fueron caracterizados los argentinos en el exilio. Más allá de la transcripción, su texto se embarca en una misión más difícil: la búsqueda del mecanismo psicológico que permite el retorno de lo reprimido, la identificación con el agresor y la formación reactiva. En este aspecto, cabe decir que *Novela negra con argentinos* es una máquina de la escritura/memoria con todos sus defectos y todas sus ventajas. Allí donde la consciencia implicaría una reacción lógica frente a un acontecimiento, esta máquina de escritura busca lo que estaba antes del verbo, antes de que los conceptos se transformaran en ser y los deseos fueran meros instintos. Se escribe acerca de todo aquello que elude la expresión verbal. Y en este ámbito, en el espacio de lo preconscious no podemos determinar con mayor precisión cuál es el significante y cuál el significado, pues allí no existen ni la estabilidad del sentido ni las correspondencias establecidas. En suma, la mente consciente desconoce el código del preconscious.

“No te preocupes...”, le dice Roberta a Agustín al comienzo de la novela “... escribí con el cuerpo. Es lo único que puede tener cierto viso de verdad” (11). Cuando él se pregunta por el significado de esta declaración, ella admite no estar segura al respecto pero, a diferencia de él, puede sentirlo: “El secreto es *res, non verba*. Es decir, restaurar, restablecer, revolcarse. Ya ves, las palabritas la llevan a una de la nariz. Te arrastran, casi” (11). Al provocar la cadena de significados, el cuerpo como máquina de escribir puede intentar recodificar los archivos de la preconscious, posiblemente arrancando fragmentos del inconsciente y tornándolos legibles para el pensamiento consciente. En esta cita en particular, que ilustra la definición de Roberta del proceso de escritura, todas las palabras elegidas están acentuadas por el

prefijo “re”, que denota repetición. Ello hace referencia a la tentativa consciente de acceder a todo cuanto ha sido inscripto en el cuerpo al establecer el significado. Así pues, esta idea implicaría trabajar mediante lo reprimido y conocer el presente a través del pasado, comprendiendo, al mismo tiempo, el proceso de metaforización que permite al cuerpo colocarse en el sitio de los movimientos sociohistóricos. Aunque el proverbio latino parecería conducir a una dirección diametralmente opuesta, esto es, a las acciones y no a la simple verborrea, lo que en rigor respalda es la necesidad de comprometerse con el contexto sociohistórico, definido desde el comienzo de la novela como la “llamada realidad”. Entonces, ¿cómo salvar la distancia entre la “llamada realidad” y su manifestación, también llamada ficción? ¿Entre la Argentina durante la “guerra sucia” y *Novela negra con argentinos*?

El término realidad deriva precisamente de *res*—cosa— y denota la esencia de lo que es la cosa. *Verba*, por otro lado, es el *sine qua non* literario, el dispositivo ficcional. Ficción viene del latín *fingere* y significa fingir en el sentido de imitar la realidad. Imitando y recreando la realidad, el escritor reproduce el efecto experimentado por él durante el proceso de transformar la realidad para su lector. En este sentido cabe decir que encuentra otra realidad, caracterizada con frecuencia por el adjetivo “ficcional”.

Sin la mediación de un personaje, Valenzuela ha definido en un ensayo autobiográfico la idea de escribir con el cuerpo como “escribir aquello que queda en la memoria de los poros” (“Escribir con el cuerpo”, 35). A través de una serie de reminiscencias escritas en primera persona del presente, Valenzuela transporta al lector a una mañana del año 1976,<sup>3</sup> cuando abandona la Embajada de México luego de haber escuchado las confesiones de quienes se asilan allí. Mientras vuelve a su casa se siente perseguida. Las calles parecen estar vacías. El miedo almacenado en los poros se preserva en la escritura de ese caminar. La aguda percepción de sí misma que la autora lleva a cabo no se sustenta en un vacío pretérito, sino que se contextualiza claramente en el año que marcó el comienzo

de la dictadura militar. La superposición de lo individual y lo colectivo crea la memoria cultural acumulada en su cuerpo.

“Pienso que alguien puede estar siguiéndome, que los parapoliciales pueden secuestrarme en cualquier momento y hacerme `desaparecer`. Me siento sin embargo exultante, traspasada de vitalidad, de una fuerza inexplicable que quizá esté en relación con el haber accedido a una forma de conocimiento” (“Escribir con el cuerpo”, 35).

La sensación y la conciencia todavía son demasiado duras, por así decirlo, para acoplarle los conceptos verbales disponibles. Según Valenzuela, esta es la búsqueda de un verdadero escritor: las palabras que están libres y son capaces de trascender la propia voluntad. Y este mecanismo, además de trabajar con vocablos socialmente comprometidos, demanda la constante usurpación del inconsciente, de lo reprimido; de los efectos de lo colectivo tanto como de la represión individual.

Pero, ¿si no existe un cuerpo para llevar a cabo la escritura, para decodificar y leer? ¿Si la materialidad del cuerpo fue abandonada y todo lo que queda es el recuerdo que alguien tiene de esa existencia previa? *Habeas corpus*, literalmente, “tener cuerpo” es un término judicial que, pese a la clara denotación de que se requiere un cuerpo presente, llegó a significar la ausencia de éste durante la “guerra sucia”. Así, mientras en el orden simbólico el cuerpo existió, no sucedió lo mismo con el referente. El espacio vacío producto de 30.000 cuerpos desaparecidos contribuyó a la porosidad del cuerpo social. Sobre él se tatuaron el miedo, la complicidad, la desesperación, el terror y la culpa. Por ejemplo el ministro de relaciones exteriores en la época de la última dictadura militar, el almirante César A. Guzzetti, describió este cuerpo social herido como

“...contaminado por una enfermedad que corroe por dentro y genera anticuerpos. Estos anticuerpos no deben equipararse

a los gérmenes. En la medida en que el gobierno controle la situación y destruya la guerra de guerrillas, la acción de estos anticuerpos va a desaparecer" (Graziano, 133).

Al diagnóstico del cuerpo enfermo le sigue la correspondiente prescripción: hacer desaparecer, eliminar los anticuerpos. En otras palabras, el ministro representa una nación atacada por ella misma y no por un invasor externo, un germen. Como si fuera la metáfora de un cuerpo invadido por el cáncer, la nación se destruye cuando genera anticuerpos. La solución del cirujano consistiría normalmente en extraer la parte enferma, pero el ministro no tiene la intención de invocar discursivamente la imagen de una intervención tan drástica. La distinción es aquí mucho más sutil: los anticuerpos deben ser "desaparecidos" y el cuerpo que queda no se fragmentará ni tampoco aparecerá mutilado. Será un cuerpo nuevo, sano y unificado. De ese modo, se justifica la violencia y se preserva la integridad del cuerpo.

El cuerpo en la Argentina se transformó en el lugar de la represión y se borraron los cuerpos de las víctimas, privándolos tanto de muerte como de su vida. El rechazo verbal a reconocer su existencia, la negación de las palabras por parte del gobierno constituyó la identidad de las víctimas desaparecidas. La receta formulada por el almirante Guzzetti significó el completo borramiento.

La narrativa de Valenzuela decodifica la invisible inscripción tatuada en el cuerpo psico-social de la nación. "Argentina es el cuerpo del crimen" (Graziano, 170), se leía en uno de los *graffitis* pintados en la morgue de la ciudad. *Novela negra con argentinos* es el resultado de la reconstrucción de aquel crimen. El cuerpo, tomado en este sentido, se convierte en el *medium* de su discurso novelístico.

Agustín Palant, escritor argentino y becario en Nueva York, compra un buen día un arma para sentirse seguro. Discurre por las zonas de la ciudad a las que siempre había temido y se siente poderoso gracias a la presencia del arma cargada en su bolsillo.

Cerca de Tompkins Square, un extraño le entrega una entrada para una función teatral. Durante la representación, se concentra en la acción secundaria –una mujer haciendo una sopa– y apenas si presta atención a la narrativa principal, donde un personaje masculino va y viene cargando una máquina de escribir. Luego de la función se invita a la audiencia a probar la sopa y Agustín entabla una conversación con la actriz y la acompaña a su casa. Más tarde, ella lo invita con su “sonrisa abierta” a la habitación, “y cuando ya estaba a punto de tomarla entre sus brazos metió la mano en el bolsillo e hizo lo que hizo sin siquiera poder imaginarlo, quedándose después clavado en el asombro de un estampido sordo y de una acción que parecía pertenecerle a otro” (21).

Agustín Palant mata a la mujer que había conocido apenas unas horas antes. El resto de la novela consiste en la búsqueda de las pistas: por qué lo hizo. La comprensión del acto, instantáneamente exiliado de la conciencia, exige una revisión del pasado. Tomando en cuenta que desde comienzos del nuevo milenio el viaje en el tiempo es sólo una metáfora, el único instrumento del que disponen los seres humanos es la reconstrucción mental. Sin embargo, su uso se halla impedido por el funcionamiento de los mecanismos de represión.

De acuerdo con el punto de vista psicoanalítico, el embalse (la represa) de lo reprimido reflejaría nuestros recuerdos personales dispuestos según la magnitud, la fecha o el tema. Aunque no tan nítidos como lo que muestra la pantalla de nuestra computadora, los recuerdos individuales, una vez filtrados a través de la conciencia y del lenguaje, parecen ser accesibles en tandas que se relacionan con nosotros por orden cronológico, por los enlaces establecidos en las cadenas de asociaciones y por el grado de accesibilidad a la conciencia.<sup>4</sup> El término “huella mnemónica” fue utilizado frecuentemente por Freud para explicar la inscripción de los acontecimientos en la memoria y los cambios sufridos entre las diversas tipografías de la mente.

Repitiendo el violento acto performativo contra el cuerpo de la

nación, Agustín pone en funcionamiento lo reprimido. Por lo tanto, y en términos lacanianos, rememora, revive “inconscientemente cada instante de su historia en el presente” (Ragland-Sullivan, 111). Desde el momento en que el inconsciente no está poblado por palabras sino por “cosas” desprovistas de su cuota de efecto (catexis) resulta, en rigor, imposible traducir lo reprimido a conceptos lingüísticos en una situación de transferencia (Ragland-Sullivan, 115). Esta refutación lacaniana de Freud también explica el fracaso de Agustín en detallar —a Roberta y a sí mismo— el violento acto cometido. En consecuencia, nunca descubimos “por qué” mató a Edwina. El proceso de significación/interpretación que su cuerpo representa y que leemos en el cuerpo del texto de Valenzuela como una reflexión del cuerpo social argentino, está estructurado según una cadena de metáforas y metonimias que obedecen a los mecanismos de condensación y desplazamiento. Analizaré *Novela negra con argentina* a través del prisma de la teoría de la represión revisada y mostraré cómo estos mecanismos particulares operan en su cuerpo textual.

Agustín Palant parece ser un agente del cuerpo social enfermo —Argentina— en la época de la dictadura militar de 1976-1983. Pese a que el texto novelístico permite inferir que la dictadura había terminado durante la residencia de Palant en Nueva York y que por tanto podía volver a su país, éste rechaza la idea. Después de haber cometido un asesinato sin sentido se aboca a la misión de descubrir las pistas que explicarían sus propias acciones.

La narrativa de *Novela negra con argentinos*, la cual es hasta cierto punto el resultado de esa misión, fluctúa entre diferentes puntos de vista y tiempos verbales. El comienzo está escrito en el estilo prosaico y condensado típico de la novela detectivesca “dura”:

“El hombre —unos 35 años, barba oscura— sale de un departamento, cierra con toda suavidad la puerta y se asegura de que no pueda ser abierta desde fuera. La puerta es de roble

con triple cerradura, el picaporte no cede. Sobre la mirilla de bronce puede leerse 10 H.

La acción transcurre un sábado de madrugada en el Upper West Side, New York, NY.

No hay espectadores a la vista.

El hombre, Agustín Palant, es argentino, escritor, y acaba de matar a una mujer. En la llamada realidad, no en el escurridizo y ambiguo terreno de la ficción" (3).

La situación es presentada por un narrador emocionalmente distante, objetivo, por momentos repetitivo y omnisciente. A través de su mirada fría, similar a una cámara que recorre el espacio, encarna el deseo del lector de recrear visualmente la escena del crimen y ser parte de la realidad verbal. Sin embargo, esta mimética posición del narrador es pronto usurpada por un narrador analítico, quien provee información sobre el estado interior del protagonista. "Estas nociones, percepciones, se le van dibujando mientras baja por las escaleras con sigilo" (4). El narrador analítico hace caso omiso de la perspectiva previa, mimética, y arranca al lector de una posición cómoda, segura y *voyeurista*. Esta fluctuación acontece en sincronía con la incertidumbre que el lector experimenta en términos de representación ficcional y mimética. Ciertas dudas como, por ejemplo "¿Agustín mata realmente a Edwina o está viendo una representación de ese mismo hecho –después de todo le habían dado una entrada para la obra?" nunca se resuelven—. La autoridad sobre el significado descansa completamente en las manos (ideales y plurales) del lector. La instancia narrativa, inestable, ambigua y poco digna de crédito, contradice agudamente la naturaleza y el intento de todo discurso autoritario. En este caso se la utiliza claramente para debilitar la inscripción monológica del régimen militar en el cuerpo social de Argentina y reemplazar la imagen de un cuerpo pasivo, semejante a un cadáver.

Otra razón que alimenta la incertidumbre del lector acerca de las preguntas del texto es la falta de límites netamente establecidos

entre las diferentes realidades que coexisten dentro de dicho texto. Según el título, estamos leyendo una novela. Más específicamente, un tipo especial de novela, una novela de detectives con una vuelta de tuerca en la nacionalidad de los protagonistas, quienes, a diferencia de lo que el canon occidental nos dice, son argentinos. Dentro de este marco narrativo hay una obra que se está representando y un obra que se está escribiendo. Los narradores no se distinguen con claridad y cambian asimismo de roles y de marcos de referencia. ¿Es Agustín un protagonista, un escritor o el espectador de una obra?

El comienzo teatral de la novela, la descripción precisa de la escena, las instrucciones a los protagonistas en términos de su representación física y mental e incluso la referencia al hecho de que “no hay público”, intensifican la dimensión dramática de la representación en la que se encuentra el lector. Más aun, la víctima de Agustín es una actriz. En el transcurso de la novela, Roberta le comenta a menudo a Agustín que su manera de entender el crimen se asemeja el proceso de “escribir la obra”. Le dice a su amante, Bill, que incluso podría ser una de las actrices. El lugar donde el viejo maestro de ballet se está muriendo de sida, rodeado por sus discípulos, es un antiguo teatro.

Ahora bien, el teatro que emerge de la escritura de Valenzuela no es convencional. Lo que Roberta y Agustín no pueden producir es un guión (incluso si tomamos el texto llamado *Novela negra con argentinos* como el resultado de su escritura, se trata indudablemente de una novela y no de una obra de teatro), un elemento del teatro tradicional, un texto autorizado y autoritario que exige obediencia por parte de los actores. La idea de la vida como un teatro calderoniano –“El gran teatro del mundo”–, como una puesta en escena donde la existencia de los ciudadanos (actores) transcurre conforme a un guión compuesto previamente (rígidas leyes sociales), es así tomada en cuenta y luego abandonada por demasiado prescriptiva. En términos psicoanalíticos, el acto de crear una obra sin un guión podría conducir a recuperar lo reprimido. Se trata de

un desandar la memoria del cuerpo superando las palabras, retirando cierta cuota de afecto y permitiéndole estallar con toda su fuerza.

La apertura del término género, que significa a la vez género en relación con la persona y género narrativo, permite al discurso de Valenzuela articular una producción lingüística específica del mecanismo de defensa, fundamental para el desarrollo de la identidad sexual de cada individuo, llamado sintomáticamente formación reactiva.<sup>5</sup> En términos de la economía de lo reprimido, un tema analizado antes, la formación reactiva sería una fuerza en oposición, una contracatexis de la esfera de la conciencia y, por tanto, diametralmente opuesta al deseo reprimido. Según Freud, las formaciones reactivas

“adquieren un valor sintomático por lo que representan de rígido, de forzado, de compulsivo, por sus fracasos accidentales y por el hecho de que a veces conducen directamente a un resultado opuesto al que conscientemente se busca” (Laplanche y Pontalis, 377).

En la novela, el aparato opresivo del estado militar pone en vigor la represión en el mismo sentido, asumiendo una posición ambivalente: “desaparecer” la nación mientras pretende salvarla. A semejanza de las fuerzas del ego que dependen de la codificación de lo irracional, el texto de Valenzuela brinda un relato de la violencia reprimida al tiempo que omite su directa representación mimética. El tono casual de su narrativa, filtrándose de manera precisa, pone de manifiesto las operaciones del mecanismo de represión. Por ejemplo, luego de matar a Edwina, Agustín deja su departamento en un estado rayano en la locura, pero lo bastante consciente para no tomar el ascensor. Sin embargo, su cuerpo parece estar fuera de control y cae por las escaleras. Tiene ganas de vomitar y entonces recurre al ascensor, aunque no ignora que alguien podría verlo. Reflexiona:

“Peor sería dejar su marca de vómito, más tarde podrían encontrarlo por el contenido de su estómago, las huellas de su bilis, sus jugos gástricos, todas las repugnantes intimidades de su cuerpo señalándolo como dedo acusador. Los dedos. Aquellos que cierta vez aparecieron en el basural a la vuelta del cuartel. En otro país, otro tiempo, otra vida, otra historia; no permitirle el paso a esos recuerdos” (4).

El miedo y la mera invocación de la autoridad a través de la expresión “dedo acusador” lo conduce corporalmente a otra imagen: la del dedo cortado que perteneció al cuerpo de una víctima torturada durante la dictadura. De ese modo, apenas lo suprimido aflora al ámbito de la conciencia, se lo entierra de inmediato pues no es conveniente permitir la irrupción de los recuerdos. Junto a las series de desplazamientos metonímicos, la voz narrativa continúa saltando de una posición a otra, recordándonos siempre los peligros de la autoridad absoluta y de la rigidez.

La evocación de los recuerdos reprimidos de la dictadura militar constituye un reflejo de las operaciones inherentes al mecanismo de defensa del desplazamiento. Es la representación indirecta del contenido del inconsciente. El ejemplo anterior muestra cómo se establecen caminos asociativos para enmascarar el énfasis de la idea. El desplazamiento, el resultado obvio de la censura mental, se manifiesta asimismo en la falsificación de Agustín con respecto al género de la víctima. Le dice a Roberta que ha matado a un hombre, y mucho más tarde, luego de un *lapsus linguae*, ella se da cuenta de que es una mujer quien fue asesinada. La víctima “real” desaparece entonces en los abismos de la mente de Agustín. No debe olvidarse que “el criminal” se traga la foto de la víctima cuando la encuentra en el periódico. Así pues, se crea una víctima imaginaria que tiene más de un valor simbólico. Este desplazamiento metonímico del cuerpo apunta claramente al significante traumático—víctima inocente—engendrado primero como una víctima masculina y luego como el andrógino Vic. Hacia

el final de la novela el cuerpo recobra la identidad; pertenece a su compañera y compatriota Roberta:

“Agustín apretó los párpados hasta ver luces, Roberta la muerta, se repitió desconcertado ¿y Edwina?

Edwina había sido el nombre de la muerta y ahora lo confundía con el de Roberta. Los nombres, los cuerpos: confundidos. NN, en definitiva. Por favor, no, no por favor. En la confusión no podía radicar la respuesta tan buscada y sin embargo se sentía un poquitito más cerca de la respuesta. O del borramiento” (189-190).

¿Por qué Roberta? ¿Tal vez por ser el único miembro de la misma nación a la cual pertenece Agustín, la nación donde los ciudadanos se vieron forzados a soportar el peso de la memoria de los cuerpos humanos otrora vivos y ahora desaparecidos?

La conversación entre la dominadora Ava Taurel y Roberta es un ejemplo aún más contundente de desplazamiento metonímico. Ava le explica el significado de su trabajo; éste consiste en cuestionar los límites de la aceptación humana del placer mediante el dolor en una sala sadomasoquista.

“Roberta escucha desprendida de sí, desapegada. Roberta convertida en oreja. Y Ava Taurel, hecha boca, prosigue y yo busco el alma humana detrás del dolor, quiero saber hasta dónde aguanta el cuerpo y entonces ir un poquitito más, empujar los límites” (25-26).

El texto refleja visualmente el desplazamiento del ser por uno de sus componentes, el oído, quebrando la oración y poniendo en evidencia el blanco, silencioso espacio de la página. El cuerpo del texto se rompe junto con el cuerpo del personaje cuando procura transmitir la confusión de la mente que trata de comprender la diferencia entre la sumisión voluntaria a la tortura y la tortura

impuesta por la estructura de poder. (Retomaré el tema en mi análisis de la sustitución metafórica).

La perfecta comunicación entre el oído y la boca –que por momentos se vuelve oreja– es un ejemplo clásico de metonimia. Pero las imperfecciones aparecen cuando la boca formula una pregunta acerca de los deseos de la oreja. Por un lado, su cuerpo ha sido desplazado por la oreja; por el otro, está jugando el juego de “resolver los motivos de Agustín”, disfrazándolo, tiñéndole el pelo, cortándoselo, cambiando su nombre, cambiando, en definitiva, su identidad. Ella quiere escribir con su cuerpo, pero el sistema discursivo que domina no puede traducir totalmente ese lenguaje.

La clave de su confusión tal vez estribe en la contigüidad metonímica expresada en las relaciones entre los varios cuerpos de la novela.<sup>6</sup> El comienzo discursivo está marcado por la muerte de una mujer. El asesinato sucedió en el momento de la sustitución metafórica del poder fálico por el poder del arma (volveré a este punto más adelante, en mi discusión sobre la metáfora). Pese a que dos personajes están activamente involucrados en descifrar las huellas mnemónicas de Agustín, hay un tercero que se vuelve parte del desplazamiento metonímico: Bill. Los cuerpos de Agustín, Bill y Roberta se vinculan no solamente mediante las relaciones sexuales (Bill y Roberta, Agustín y Roberta) y su marginalización respecto de lo hegemónico (son extranjeros, miembros de una minoría), sino que además intercambian ropas y apariencias (Roberta se corta el pelo, se vuelve andrógina, adopta el nombre de Bobby y asume, en términos del código patriarcal, un rol más activo, masculino, en tanto que Agustín se transforma en Magoo, usa sus vestidos, vive en su casa, por momentos se recluye y, en definitiva, desempeña el rol más pasivo, tradicionalmente asociado con lo femenino).<sup>7</sup>

Sin embargo, esta contigüidad intencionada y este cambio de género y nación, miedo y placer no conduce a parte alguna ni ayuda a ninguno de los personajes a responder la pregunta formulada en el comienzo: ¿Por qué Agustín mata a Edwina? Y no debemos olvidar que detrás de las series de desplazamientos

descansa el cuerpo de Edwina, el cual también ha sufrido destituciones metonímicas: en la historia que Agustín le cuenta a Roberta, ella está representada como un hombre y eventualmente su identidad de víctima se apocopa en el capcioso Vic. El texto de Valenzuela intenta mostrarnos de manera brillante, en virtud de su cuerpo discursivo, cómo el cuerpo de la víctima se degrada progresivamente a través de los mecanismos de las redes mentales. Edwina desaparece de la novela. La actriz que tuvo padres, nombre y apellido se transforma en un Vic carente de significado, despojada no sólo de su identidad, sino también de su anterior estatuto de víctima.

La situación metafórica se halla estrechamente vinculada con el desplazamiento metonímico. La relación entre la metáfora y la metonimia es tan próxima que a veces sus definiciones se confunden. La etimología griega de la palabra metáfora expresa su función básica: la traslación. La metáfora traslada el significado de un signo a otro mediante la condensación, la sustitución y la selección. Puede ser definida como un tropo donde se comparan dos signos, pero sólo el segundo término de la comparación está explícito. La base de la comparación es la similitud. Sin embargo, lo no invocado es justamente aquello que posee todo el poder evocativo y representa el síntoma en términos psicoanalíticos. Esta definición puede ser la misma que se utiliza para describir el material reprimido cuando sus imágenes/recuerdos condensados, seleccionados afloran a la conciencia. Percibir una metáfora significa en rigor buscar la otra metáfora, la perdida.

En términos del texto de Valenzuela, la sustitución entre el revólver y el órgano sexual masculino constituye el ejemplo más pertinente de los mecanismos metafóricos y también de la formación reactiva. Manifestándose en “abruptos estallidos” (Laplanche y Pontalis, 378), la formación reactiva se evidencia en la incapacidad de Agustín para explicar el inesperado cambio representado por su cuerpo en el momento de la muerte de Edwina. Aunque se induzca al lector a creer que en un nivel consciente Agustín desea

tener relaciones sexuales con la actriz, éste la mata sin embargo con el objeto que lleva en el bolsillo, lo cual establece la conexión entre el arma que posee como sujeto masculino (el deseo) y el agresor armado. Tampoco se debe pasar por alto su sensación de autoafirmación cuando compra el arma, seguida de inmediato por un sentimiento de inferioridad inducido por los machos espectadores, quienes “Lo miraron con desprecio...” (15). Aquí se halla involucrada por cierto la jerarquía patriarcal, tan importante para el autoritarismo del régimen militar. Y este macho poderoso, al encontrarse con una mujer cuya primera acción es cocinar una sopa sabrosa—encarnando así el estereotipo femenino—sufre una verdadera decepción cuando, fuera del teatro, Edwina demuestra ser una mujer seductora que expresa abiertamente su deseo sexual<sup>8</sup> y, en consecuencia, traiciona el ideal patriarcal tan perfectamente representado en escena. En ese preciso momento Agustín sustituye el arma de su masculinidad por el revólver, esto es, el pene real por el falo simbólico.

En mi distinción entre el pene y el falo me atengo a la versión irónica de Jane Gallop de la definición de Jacques Lacan: “el pene es lo que los hombres tienen y las mujeres no; el falo es el atributo de poder que no poseen ni los hombres ni las mujeres” (127). Ello explicaría también la transformación de Roberta y su subsecuente masculinización (androginia) al ser ella quien encuentra el arma de Agustín y la esconde. Es interesante advertir que el mero conocimiento del lugar donde se encuentra el arma (en su botiquín), le confiere a Roberta el poder de aprender a escribir con el cuerpo, un cuerpo que es tanto femenino como argentino.

Paralelamente a la sustitución de géneros de Roberta y Agustín frente a la posesión del falo simbólico, nos encontramos con la aparente inversión de las relaciones de poder en la cámara sadomasoquista de Ava Taurel. Como señalé anteriormente, su función en la novela no es sino recordar las prácticas realizadas en las salas de tortura de los centros de detención durante la dictadura militar. Si bien en Argentina los ciudadanos eran tortura-

dos principalmente por hombres, en el mundo discursivo de Valenzuela los torturadores "terapéuticos" son mujeres. Por otra parte, es el hombre quien visita la cámara de Ava con el objeto de liberar la tensión en manos de las mujeres dominadoras. Y aún se mantiene la diferencia crucial: en Argentina, durante el régimen autoritario que se extiende desde 1976 hasta 1983, todas las decisiones y acciones dimanaban de la Junta, en tanto que las dominadoras de Ava sólo representan aquello que previamente se ha establecido de común acuerdo. Sin embargo, aunque las relaciones de poder parecen estar invertidas, se trata solamente de una ilusión: los hombres que necesitan la ayuda de Ava pagan bien. Quienes requieren de sus servicios son los mismos que aún detentan el poder y mantienen intacta su jerarquía patriarcal.

Los mundos de la violencia sexual y política son contiguos y cada uno de ellos se desplaza metonímicamente a través de la construcción narrativa de la novela. La sustitución metafórica opera también aquí. La invocación a (y el énfasis en) la angustia existencial de Agustín, quien se cuestiona permanentemente por qué mató si era un escritor inocente, nos retrotrae a la búsqueda real de lo que sucede en la parte ausente de la metáfora. ¿Qué se resiste a la verbalización y se mantiene en las zonas reprimidas de la memoria? ¿Tal vez lo no dicho le recuerda al lector que los perpetradores (torturadores, asesinos, etc.) a menudo no tienen motivo alguno para matar? A la Nación Argentina, cuyo cuerpo Agustín representa metafóricamente, y a los ciudadanos culpables y responsables del pasado de su país, sólo les resta abocarse a una búsqueda y a una introspección harto dolorosas. Según las palabras de Agustín dirigidas a Roberta, en Argentina "Está la marca. La nuestra ..." (78).

Ciertamente, pueden regresar a la patria y tratar de ser porteños respetables, pero eso no conducirá a la reconciliación. El miedo que la rígida autoridad marcó en el cuerpo de la nación se transcribe en los cuerpos del exilio, incapaces de comprender esa inscripción. La huella del dolor del significante es visible sólo para

ellos, pero este significado es incomprendible porque fue reprimido y se “despareció” y silenció el referente. Para los personajes de la novela de Valenzuela la solución no es volver sino buscarse a sí mismos reconociendo la culpa. “Yo la maté...”, exclama finalmente Agustín. Empero, el conocimiento proviene de “...esa nebulosa del olvido donde el no-recuerdo constituye una unidad intensa de memoria que cuaja en el instante mismo de meter la mano en el bolsillo y sacar el revólver” (202). Esta confesión es lo que le permitirá continuar su existencia humana.

La aparición sintomática del sida como metáfora en el texto de Valenzuela es un signo de lo que le espera al cuerpo cuyos anticuerpos han desaparecido. La imagen del maestro de ballet que se está muriendo debido al virus del sida, nos recuerda la infame receta para curar el cuerpo de la nación del almirante César A. Guzzetti. Si la destrucción de los anticuerpos conduce a la desaparición de la inmunidad y a la desaparición final del cuerpo, entonces las palabras de este sintomático representante del brutal poder militar equiparan su propia posición con la más mortal de las enfermedades padecidas por los seres humanos. El poder no corroborado del estado se asemeja a una enfermedad que destruye el intrincado tejido de la nación, conduciendo a la represión, al silencio, a la incapacidad de encontrar razones para explicar la agresión. El hecho de descifrar nuestros propios cuerpos —esta máquina de escribir increíblemente compleja— es, sin lugar a dudas, un proceso terriblemente doloroso, pero al mismo tiempo nos permite abocarnos a la tarea de reflexionar sobre los temas históricos.

**Traducción: Paula Di Dío**

#### Notas

<sup>1</sup> La represión está compuesta por tres fases, de las cuales la primera es una *represión originaria*. Esta no “se dirige contra los instintos como tales sino contra sus signos o ‘representantes’, donde el instinto permanece fijado y a los que se les niega el acceso a la conciencia. De este modo se forma un primer núcleo inconsciente

que actúa como polo de atracción para los elementos que serán reprimidos” (Laplanche y Pontalis, 393). El único mecanismo de la represión originaria es la *contracatexis*, que impide al material reprimido salir del inconsciente y operar contra la *catexis* (la cual intenta empujar la idea desagradable al reino de la conciencia). La primera fase se define como atracción, en tanto que la segunda fase constituye la represión propiamente dicha o *after-pressure* y está caracterizada por un aditamento de repulsión. La tercera fase es el ya mencionado retorno de lo reprimido.

<sup>2</sup> En realidad, cuando el capítulo uno apareció en una edición de *Review of Contemporary Fiction* en 1986, la novela aún no estaba terminada y llevaba por título “El Motivo” (la cita completa puede encontrarse en la bibliografía al final de este trabajo). El significado del título fue discutido en esa misma edición en una entrevista con Evelyn Picón Garfield. En una entrevista posterior con Marie-Lise Gazarian-Gautier en 1989, se transformó en “Crimen del otro”, pero también fue desechado. La primera edición en castellano fue publicada en 1990 por Ediciones del Norte con el título *Novela negra con argentinos*, traducido literalmente al inglés como *Black Novel (with Argentines)*, con el único agregado del paréntesis.

<sup>3</sup> Aunque la fecha que aparece en el texto es 1967, supongo que esto se debe a un error tipográfico, ya que la aposición siguiente a esta fecha afirma “en plena dictadura militar”, que comenzó el 24 de marzo de 1976. Agravando aún más la confusión, la próxima referencia a la salida de la Embajada de México (presumiblemente la misma) se sitúa en 1977. Si bien el hecho confirma que los acontecimientos se produjeron durante la década de la “guerra sucia”, también los sitúa cronológicamente un año más tarde.

<sup>4</sup> Desde el momento en que se hace imposible y está prohibido el acceso consciente al ámbito del inconsciente, nos vemos obligados a usar nuestra imaginación cuando creamos ese tipo de conclusiones, de acuerdo con la charla dada por Julia Kristeva en la Universidad de Iowa. Con respecto a la ubicación/eliminación del acontecimiento *desestresante*, Freud establece en realidad una

distinción entre lo reprimido y lo suprimido. “En la represión, son inconscientes tanto el agente represor, (el ego), como la operación *per se* y sus resultados. La supresión, en cambio, se considera un mecanismo consciente que opera en el nivel de esa ‘segunda censura’ que Freud coloca entre el consciente y el preconscious; la supresión implica una exclusión del campo de la consciencia, no una traducción de un sistema (el preconscious-consciente) a otro (el inconsciente). Desde el punto de vista dinámico, los motivos éticos desempeñan un papel importante en la supresión” (Laplanche y Pontalis, 247). La supresión denota un compromiso distinto con la mente consciente y con la inhibición, lo que significa el reconocimiento de un deseo particular y su subsecuente negación por parte del sujeto. Básicamente, la idea de algo no aceptable por la razón que fuere (cultural, religiosa, económica, política, sexual...) queda separada de la energía (cuota de afecto) que generó dicha idea. La idea (cosa) se dirige al reino del inconsciente y la cuota de afecto, también denominada energía catéctica, fuerza instintiva o presión, ocupa el nivel preconscious. Desde allí, si es disparada o evocada por una cadena de pensamientos conscientes, puede extenderse por las huellas de la memoria de las ideas tal como una carga eléctrica se extiende por la superficie del cuerpo.

<sup>5</sup> Freud introduce este término en sus *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*, escrito originalmente en 1905 e incluido en la bibliografía al final de este trabajo.

<sup>6</sup> En un artículo publicado en *La palabra en vilo*, Sharon Magnarelli hace un interesantísimo análisis tomando en cuenta el género y la raza de los cuerpos de los personajes. El artículo se incluye en la lista bibliográfica que aparece al final de este trabajo.

<sup>7</sup> Cabe destacar la perspicaz y convincente argumentación de Sharon Magnarelli, basada en la sensación de exilio de los personajes y en el uso de la metonimia en *Novela negra con argentinos*.

<sup>8</sup> Nancy Hanway, en una conferencia aún no publicada, analiza este aspecto de la relación de Agustín con Edwina a través del prisma del género detectivesco.

## Obras Citadas

- Derrida, Jaques. *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1978.
- Freud, Sigmund. *The Basic Writings of Sigmund Freud* (1905). Trad. Ed. A. A. Brill. New York, Random House, Inc., 1966.
- . *Three essays on the theory of sexuality*. Trad. Ed. James Strachey. New York, Basic Books, 1962.
- Gallop, Jane. *Thinking Through the Body*. Eds. Carolyn G. Heilbrun y Nancy K. Miller. New York, Columbia Univ. Press, 1988.
- Garfield, Evelyn Picón. "Interview with Luisa Valenzuela". *The Review of Contemporary Fiction*. 6.3 (Fall 1986): 25-30.
- Graziano, Frank. *Divine violence: Spectacle, Psychosexuality, & Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*. Boulder, Westview Press, 1992.
- Laplanche, J. and J. B. Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. Trad. Donald Nicholson-Smith. New York, W W Norton & Company, 1973.
- Magnarelli, Sharon. "Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa". *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Ed. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996, 53-78.
- Sullivan, Ellie Ragland. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana, Chicago, Univ. of Illinois Press, 1986.
- Valenzuela, Luisa. *Black Novel (with Argentines)*. Trad. Toby Talbot. New York, Simon & Schuster, 1992.
- . "Escribir con el cuerpo". *Alba de América* 11.20-1 (1993): 35-40.
- . "The Motive: A Novel-in-Progress". *The Review of Contemporary Fiction*. 6.3 (Fall 1986): 22-24.
- . *Novela Negra con argentinos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1991.

## Poniendo las cartas boca abajo: La travesía de Luisa Valenzuela

Poner las cartas boca arriba: poner al descubierto, al tratar de un asunto, todo lo que se guardaba oculto, los verdaderos móviles o intenciones, etc...

(María Moliner, *Diccionario del uso*, 538)

La distancia puede salvarse en automóvil, en avión, en tren ... también con el teléfono, el telegrama o la carta. Franz Kafka lo tenía bastante claro cuando dijo que si bien los sistemas de transporte acercaban físicamente a los seres humanos, los sistemas de comunicación verbal poseían, en cambio, algo espectral y fantasmagórico. Tal vez el espectro persecutorio resida en el espacio creado por el desdoblamiento del sujeto. Escribimos la carta traduciéndonos en la lengua, petrificando una identidad que existe sólo en el momento de la escritura. Pero muy pronto, apenas tocamos la superficie de la carta, el yo se transforma casi instantáneamente en el sujeto del enunciado. El propio sujeto, el de la enunciación, queda fuera del marco epistolar, abandonado a las leyes de la naturaleza que suponen un constante cambio. Despachamos la carta y así empieza su trayectoria hacia otra identidad llamada destinatario. Quizás el ejemplo del fax ilustre mejor este proceso fantasmagórico: cuando mandamos un fax, ponemos siempre la carta boca abajo y el mensaje emprende así su travesía entrando en la máquina para luego salir, idéntico en apariencia, pero ya otro, procesado por lo oculto, separado de su aura de unicidad. Fuera del alcance de nuestra vista, la aparición, el

espectro, lo que partió literalmente expulsado del papel que pusimos cuidadosamente boca abajo viaja hasta encontrar su superficie predestinada, su paradero real. Lo oculto de nuestra identidad, lo que la lengua y la escritura tantas veces captan sin la participación de nuestro consciente, viaja hacia el futuro, hacia el verdadero destinatario para adherirse—atravesando los ojos—a su identidad. El destinatario, perseguido por el espectro engendrado en otro tiempo, por deseos a veces jamás tocados por la conciencia, traviesos deseos que navegan las ortografías de la memoria. El espectro con voluntad propia, situado en la lengua, que, como afirmó Roland Barthes, es la que habla y que de ningún modo debe confundirse con el autor.

“La carta siempre llega a destino,” escribía Jacques Lacan mientras meditaba sobre la “Carta robada” de Edgar A. Poe y su travesía desde el escritorio de la reina que no guardaba su carta secreta en el secreto, hasta la mesa del ministro y su regreso último al escritorio real. La reina antes del robo de la carta no es la misma que la que perdió algo para luego recuperarlo. Está marcada por el espíritu travieso de la carta desplazada, siempre velado a las miradas. Tanto reales como irreales. Por el poder del secreto que nunca está del todo contenido en las glándulas de la cognición. Secretado, poco a poco.

Esa otra identidad, la del destinatario, bien puede ser del mismo remitente que ya en los primeros instantes posteriores a la escritura de la carta ostenta su diferencia. ¿Qué pasa si el remitente y el destinatario llevan el mismo nombre y ocupan el mismo cuerpo, diferenciados sólo por la distancia temporal? Basta tomar como ejemplo al protagonista del cuento “Los censores” de Luisa Valenzuela.

El remitente es un tal Juan. El destinatario parece ser una cierta Mariana que acaba de trasladarse a París. Juan, alegre y “sin pensar dos veces” escribe una carta, la sella y la despacha. Pero como Juan vive en un país represivo donde los Comandos Secretos de la Censura detentan el poder, empieza a albergar sospechas

con respecto a la inocencia de la carta. “Sabe también que a las cartas las auscultan, las huelen, las palpan, las leen entre líneas y en sus menores signos de puntuación, hasta en las manchitas involuntarias” (*Cuentos Completos*, 252). Y lo que fue una carta, vuelve a ser la carta. El irónico narrador que parece saber mucho sobre Juan y su país, ni siquiera finge su omnisciencia cuando se pregunta a sí mismo y a su público—todos nosotros, los que estamos leyendo el cuento— “¿qué habrá puesto en esa carta, qué habrá quedado adherido a esa hoja de papel que le envió a Mariana?” (*Cuentos completos*, 252). A diferencia del narrador, “Juan sabe que no va a haber problema con el texto, que el texto es irreprochable, inocuo” (*Cuentos completos*, 252). Sin embargo, el pobre Juan empieza a dudar muy pronto del texto, de que el texto cuente más allá de las palabras. De modo que decide entrometerse en el Comando Secreto de la Censura para interceptar la misiva enviada a Mariana. Y cuando finalmente la propia carta llega a sus manos, Juan(cito), ahora ya un honesto y devoto censor, la lee con sus entrenados ojos y descubre algún significado prohibido. Al día siguiente paga el descubrimiento con su cuerpo. La carta nunca llega al destinatario cuyo nombre aparece en el sobre, sino que termina frente a la mirada de Juan(cito), el Juan del comienzo de la historia que ya no es el mismo Juan que escribió una carta aparentemente inocente. La diferencia entre Juan y Juan(cito) se cifra en la epístola que envió. E-pistola mortal, destinada a disparar su diabólico mensaje tan pronto como se enfrente con el cuerpo del verdadero destinatario. Lo asalta algún vestigio de su vieja identidad, la que consideró bien sellada, la que vuelve sin haberse ido nunca. El Juan que se creía subversivo queda atrapado por el censor Juan(cito). Diminuto, como lo indica su nombre, pero bajo el ala de un estado represivo, en este caso probablemente argentino. Sin memoria, sin ningún recuerdo que permita una diminuta nostalgia por el ser que fue, el cuerpo de Juancito recibe la bala e-pistolar.

El contenido de la carta nunca le es revelado al lector extradiegético. Esta no funciona como una unidad del significado,

sino como algo cuya posesión o pérdida produce ciertos efectos. La carta es un significante porque su función en el cuento no requiere la revelación del contenido (el significado). Juan, el autor del texto y Juan(cito), su único lector, está(n) marcado(s) por el poder que emana de la posesión de la carta. El significado denotado termina detonando el tiro ficcional. Se confirma así la idea de Althusser de que no existen lecturas inocentes. La omisión del texto implica la inaccesibilidad de lo escrito al lector, a cualquier lector, sea este el mismo escritor del texto. Es imposible captar el “verdadero” sentido de la escritura—su sentido “Real”, diría Lacan—, pues siempre la interpretación depende del contexto y del intérprete. El sentido queda elidido, sincopado, reprimido, para usar la palabra que Freud “tomó en préstamo” de los sistemas políticos autoritarios. Pero ello no quiere decir que el significado no esté. El Comando Secreto de la Censura entrenó a Juan(cito) para eliminar ambigüedades, reduciendo la inherente pluralidad del significado a uno singular. La dictadura no solamente busca el significado único: también quiere controlarlo. “La duda es la jactancia de los intelectuales, los militares no dudamos, actuamos”, dice Valenzuela en su discurso sobre el secreto citando a “cierto militar argentino cuyo nombre no mereció ser recordado” (Valenzuela, “Traspassando el secreto”, 5). La voz del cínico narrador de “Los censores” concluye que cuando Juan(cito) se topó con la propia carta dirigida a Mariana, “como es natural, la condenó sin asco. Como también es natural, no pudo impedir que lo fusilaran al alba, una víctima más de su devoción por el trabajo” (*Cuentos completos*, 254).

¿Y la carta? ¿Qué pasa con la carta irrepresentable que aún lleva el nombre de Mariana en el sobre? Su destino, como el de Mariana, está fuera del texto. Suprimido. Y ojalá ello signifique que Mariana está a salvo. Al igual que el lector del cuento, quien, gracias a la elipsis narrativa, nunca tuvo oportunidad de leer la carta.

En el cuento de Valenzuela el autor muere a causa de su retórica, tal como lo había pronosticado Barthes, “pagando” retóricamente el texto con la vida. La ficción, de corte kafkiano,

trasciende los propios límites. Al menos los de la retórica, pues no hay que olvidar al escritor argentino que en la época del Proceso (1976-1983) envió una carta abierta a la Junta Militar enumerando sus delitos nada retóricos.

“Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles” (Suplemento *Página 12*, 19 de marzo de 2001, p. 3).

Rodolfo Walsh firmó y mandó su carta el 24 de marzo de 1977. Apenas distribuidos los primeros ejemplares del periódico, fue secuestrado por los escuadrones de la muerte y, como otros 30.000 ciudadanos, continúa desaparecido. Literalmente.

La protagonista de *La travesía*, la última novela de Luisa Valenzuela publicada en 2001 en Argentina, recuerda el esbozo de un relato que Rodolfo Walsh pensaba escribir. Su cuento, quizá jamás narrado en lengua escrita—cumpliendo así literal y retóricamente con la etimología del género—, habla de un hombre que entra en una pradera edénica haciendo caso omiso de la advertencia “Prohibido Pasar”. Todo le resulta irresistible, el ondulado terreno, las flores, las colinas, el sol... Sus pasos no dejan huella en el pasto, que permanece inmutable tras su travesía. Presiente un arroyo, lo desea, empieza incluso a escucharlo, y al llegar “al corazón de su éxtasis” (104) lee el cartel que reza: “Este Campo Está Minado”.

“No sabe si Rudy alcanzó a escribirlo, pero lo vivió hasta sus últimas consecuencias” reflexiona la voz narradora, no del todo omnisciente, recordando el destino de Rodolfo Walsh. Su desaparición. La muerte que no lo es porque falta la prueba del cuerpo. Del cuerpo y del autor del texto. *Corpus delicti* y *habeas corpus*. Dos expresiones judiciales, petrificadas en latín, denotan sin embargo cierta alteración del significado que la dictadura militar usó en la

Argentina de los años de plomo: *Habeas corpus*, literalmente la demanda de que “el cuerpo sea presentado” y *corpus delicti*, la constancia del delito, se anulan al borrar al cuerpo de las dos expresiones, creando otra palabra, otro significado tan argentino: el desaparecido. El cuerpo que no está porque se enfrentó con la violencia estatal. Pese al desesperado subjuntivo *habeas corpus* que clama por su aparición. Rodolfo Walsh pisó el campo minado, no obstante haber leído la advertencia. Hay testimonios de quienes dicen haber visto en la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada) los manuscritos que saquearon de la casa de Walsh; pero si la historia del hombre feliz que desafía las señales de peligro fue escrita o no, si pasó por la ESMA o no, no se sabe con certeza. En *La travesía* Valenzuela escribe el cuento hasta este momento solamente oral, y le confiere materialidad. Introduce en su novela a un autor “otro”, el autor de una obra tal vez sólo deseada y narrada, y la entrega a la escritura, insinuando de ese modo que los milagros secretos sí ocurren, pero no como los cuenta e imagina Borges; enviando su carta al pasado. Sin explicitarlo. Sin escribirlo en forma de carta.

Pero de Borges conviene no olvidar las instrucciones para llegar al meollo de un secreto, “En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida? [...] –La palabra ajedrez.– Precisamente. [...] Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla”. (Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, 479). Lo que escapa a toda expresión en la lengua –el horror de la muerte violenta de Rodolfo Walsh– se halla en el centro de la adivinanza titulada *La travesía*. Porque *la travesía*, no hay que olvidarlo, en su uso argentino es también “territorio extenso, árido y desierto”, (María Moliner) lo contrario de la parabólica, paradisiaca pradera de Walsh. El paraíso de Walsh está reemplazado metonímicamente por el árido desierto, recuerdos de una nación clausurada en el terror estatal. Pero un territorio igualmente minado por las cartas del pasado en las cuales abunda lo que “no puede ser dicho” (Valenzuela, “Lo que no puede ser dicho”). Cartas

elípticas, con un significado que pesa. Y cuando un objeto de otra realidad—soñada, inventada, ilusoria, escrita—entra en nuestra conciencia, como el cono cuyo peso intolerable oprimió al narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” hasta grabarle un círculo en la palma de la mano, este objeto deja entonces su huella. El viaje desde el pasado: la voz de Walsh, detrás del cuento, supera el tiempo y luego de un cuarto de siglo encuentra su página en blanco. Su carta “traspasa el secreto” desde el pasado, encarnando así un referente definitivo para la Historia:

“Traspassar en tanto atravesar, o mejor pasar de un sitio a otro como quien le cede a otra persona la posibilidad de seguir atisbando, intuyendo. Bello verbo, traspassar, que encierra connotaciones de trasgresión, de transferencia. La literatura honra el secreto en el momento de *traspasarlo*. Si tenemos la valentía de permitirle al lenguaje hacer libremente su labor podremos contornear el Secreto sin violentarlo y seguir adelante. Porque detrás de todo secreto de índole existencial, de uno de esos Secretos del ser a los que hacemos referencia, veremos proyectarse una variedad de sombras que irán dibujando su silueta en negativo. Lúcidos atisbos que podremos transmitir a los demás (la noción del oculto secreto o la percepción de su latencia) evitando matarlo por simple develamiento. Todo lo contrario, insuflándole una nueva vida (Valenzuela, “Traspasando el secreto”, 6).

Todo cuanto en *La travesía* antecede el cuento de Walsh y la historia de Valenzuela, está cifrado en las cartas, en el pasado, en la memoria y en el secreto que recobra su voz. Lo que sigue es el mapa de la travesía de una mujer argentina en los últimos veinte años. La cartografía se basa en unas cartas ambulantes que ella misma había enviado a otro destinatario y que la alcanzan en Nueva York, no sin antes entregarse a otro lector, un escultor polaco. El mapa, perteneciente al deseo, está hecho no sólo de los

hilos de palabras sino también de los espacios entre las palabras. Un mapa que si bien nos niega toda referencia a su escala, al mismo tiempo no es del todo mudo.

La protagonista de la novela es una antropóloga que vivió un extraño y secreto amor con su profesor Facundo Zuberbühler en Buenos Aires, en la década de 1970. Eran los años de la carta de Walsh a la Junta Militar, cuando la palabra “desaparecido” recobraba cada día un poco más de su desdichada corporeidad. Una vez terminados los estudios, la mujer se casa en secreto con el profesor, quien luego la manda al extranjero con el propósito de que la antropóloga le escriba cartas eróticas sobre sus casuales encuentros sexuales. Casuales o causales, porque la diferencia entre el azar y la ley no parece cifrarse en las cartas sino en su desplazamiento. Durante cuatro años él le envía pasajes a diferentes destinos: Java, Nepal, Papúa, Nueva Guinea, Australia, y ella le manda regularmente las cartas. Estas fueron descubiertas unos años más tarde, en 1982, por Bolek Greczynski, el artista polaco exiliado en Nueva York. Bolek está preparando una exposición que se exhibirá en “la capital del desaparecido” (94). Uno de sus enormes carteles, impulsado por el viento, cae en la terraza de la antropóloga. En el apartamento de ésta descubre unas cartas que han deslizado por debajo de la puerta y se las lleva consigo. Donde una vez estuvo el nombre del destinatario y la estampilla del país de origen ahora sólo queda un hueco recortado. Bolek Greczynski, que entra para recuperar su cartel, sale con las cartas robadas. Y así empieza la travesía, la búsqueda de la autora puesta en marcha por las cartas robadas. Cuando Greczynski la encuentra en Nueva York varios años después y le comenta su hallazgo, la verdadera autora se da cuenta “con qué cartas estuvieron jugando” (101).

En este preciso momento narrativo la protagonista recuerda el cuento de Walsh y le da cuerpo. La voz narradora comenta, a propósito, que “este es el tipo de relato que ella quisiera haber logrado escribir alguna vez, y no las sucias cartas” (104). Pero *la travesía* significa algo más que un “camino estrecho o corto que une

dos más importantes" (María Moliner). También es la "cantidad que hay de pérdida o ganancia entre los que juegan", la diferencia entre lo que éramos antes de jugar (apostando la vida como Rodolfo Walsh cuando escribe y envía su carta) y después. Antes de enterarnos de que el campo estaba minado y después de sufrir las consecuencias. En cualquier caso, perder o ganar, el concepto se refiere a la diferencia, al cambio que distingue al jugador luego de terminar el partido.

*La travesía* inscribe esta diferencia en las cartas, engendradas y mutiladas entre 1977 y 1981, cartas a las cuales no les basta con estar cubiertas de polvo en un umbral. Y emprenden la travesía búsqueda de su autora para descubrirle algo que solamente ella podrá descifrar: su diferencia con respecto a la que fue.

El primer recuerdo cartografiado luego de saber que sus cartas están en Nueva York, en manos de un amigo, indican la travesura de la protagonista. Su memoria le alcanza una de las conversaciones con Facundo en que éste le sugiere que vaya al puerto y se adiestre en el arte de amar con unos marineros y después le transmita el secreto. La trama no es nueva, sobre todo para un profesor argentino que tenía que conocer la historia de Emma Zunz. La carta que recibe Emma sobre la muerte de su padre y las cartas de *La travesía* están unidas por algo más que un cordón umbilical y metonímico. Emma Zunz, una de las pocas protagonistas borgeanas con el don de pensar, recibe una carta donde se le notifica la muerte de su padre, injustamente acusado de un robo que, según él, había cometido el jefe de la fábrica, y decide vengar su muerte. Lo hace apostando literalmente su cuerpo y tramando su propia historia. Emma, una virgen con horror al sexo, va al puerto donde se acuesta con el más repugnante de los marineros y siente con todos los poros de su ser "la cosa horrible [que su padre le había hecho a su madre, y que] a ella ahora le hacían" (566), con el objeto de declarar ante la policía que su jefe intentó violarla y lo mató en defensa propia. El famoso cuento de Borges termina con el cínico comentario del narrador:

“La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios” (Borges, 568).

La protagonista de *La travesía* de Valenzuela también conoce la historia de Borges y admira y comparte la inteligencia de Emma, pero sólo eso; poner en juego el propio cuerpo, definitivamente no.

“Fue al puerto, por lo tanto, sin intención de levantar marinero alguno. Levantó ideas, inscripción que le dicen, y volvió hecha otra y de su boca salieron palabras nunca antes pronunciadas por ella ni—supuso—por mujer alguna de su estirpe, y casi sin darse cuenta empezó la saga de una autobiografía apócrifa que se iría transformando en un erotismo oral desaforado” (105).

Sus cartas, al igual que la simulada obediencia sexual de la protagonista, son apócrifas. Como sugiere la etimología, contienen un “yo oculto” (María Moliner, 216). El yo oculto de las cartas robadas por Bolek es un “yo” que existió sólo en el momento de la escritura y que cumple con su posibilidad y cesa de existir cuando la carta es enviada a su destinatario. Es un esbozo del yo, “una posibilidad por la que no optamos” (Valenzuela, 258) pero no por ello fácilmente descartable, pues *La travesía* sugiere que en el individuo se reúnen y permanecen latentes todas las posibilidades no elegidas en el pasado. Se trata de un yo robado de la imaginación y entregado a la escritura, a la ficción; y, asimismo, de un yo que no vive únicamente de la fantasía, sino que además indaga las posibilidades según su propio arbitrio. El sujeto de la enunciación entrega a la forma epistolar diferentes sujetos del enunciado siendo siempre el único productor y promotor de esas

ficciones. De esa suerte se da voz al placer, pero no sin llamar la atención en el proceso de su construcción, por cuanto es imposible olvidar la brecha existente entre la acción y su narración. O se hace el amor o bien se escribe sobre él. Escribir sobre el amor indica la producción de un simulacro basado en la imaginación y la convención. Y la tradición de la escritura epistolar muestra que este género específico fue usado por las mujeres para representarse como escritoras. Una carta erótica refleja la voluntad de “traspasar” el deseo, pero un deseo íntimo porque “vuela”, encerrado en un sobre lamido, (¿besado?), hacia un destinatario particular. Sin embargo, el mero hecho de escribir el nombre en el sobre no siempre revela al verdadero destinatario. La carta, como la escritora, es esquivia, tiene voluntad propia y le gusta eludir. *Vol*, derivado del griego *bulé*, denota voluntad y ha perdurado a través del latín (*velle, volo*) en las palabras castellanas veleidad, volición, voluntad (María Moliner, 1545). Las cartas “voladas” de *La travesía* apuntan al narcisismo y al carácter provisorio de toda identidad. Y además de despertar el deseo, también parecen despertar una memoria previamente sellada. Son los gritos del pasado que, como esas palabras congeladas que sorprenden y asustan a Gargantúa y Pantagruel, empiezan a descongelarse liberando sus aterradores ecos. Gritos propios que a la vez suenan ajenos.

Asumirlas es la solución de la protagonista, quien termina apoderándose de las cartas en una fiesta conmemorativa, donde estuvieron a punto de ser incendiadas. Con las cartas en su posesión, le parece lógico trazar nuevamente su travesía y volver a Buenos Aires. ¿Tal vez la carta robada/volada en su ciudad natal le revele algún secreto? Que huir es imposible, especialmente de los propios demonios, y que al enfrentar el pasado éste se vuelve menos aterrador. Lo que aparentemente era un demonio resulta ser “un gato encerrado” (398). Que el pacto puede romperse pese a lo amenazante que pueda parecer un pacto faústico. Que el verdadero destinatario no fue sino ella y que al releer sus cartas vuelve a estar entera. Opción que por cierto también le concedieron “Los

Censores" a Juan(cito), pero al "olvidar" quién era, paga el olvido con la vida.

Narrativamente, el momento en que la protagonista recupera la identidad está marcado con la revelación de su nombre. El anonimato narrativo cede paso al nombre completo, Marcela Osorio, que si bien es parte de la lengua (y por consiguiente, de la ficción), también se refiere a ella. A la vez, desaparece por completo el nombre del "hombre con poder" (52), quien desde el comienzo de la novela ha ido perdiendo gradualmente las capas simbólicas de su poder: Facundo Zuberbühler, Facu, el Zuber, FZ, F. Se transforma pues en un "alguien [quien] miles de kilómetros y de años atrás alguna vez [la] apodó Mar-bella/ bella/ ella" (399).

La novela de las cartas robadas y voladas que estuvo a punto de ser una novela de cartas borradas, es en rigor una novela contra el olvido y la represión. Tanto psicológica como política. Y por eso reitero y quiero recordarles que la verdadera, concreta revelación de *La travesía* es el cuento de Rodolfo Walsh, que adquiere finalmente una presencia imborrable.

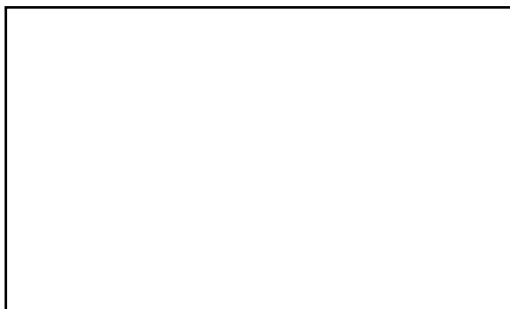
P. D. Acuso recibo de la única carta revelada, pero no despachada, de *La travesía*, no sin reconocer que toda carta llega inexorablemente a destino. En el futuro me espera la labor de indagar su secreto. Ya he aprendido que es preciso enfrentar los demonios y no reprimirlos. Al parecer, a una le aguarda siempre la tarea de recuperar el propio nombre para encontrar el significado secreto. Pese a la manera como aparentemente se lo deletrea y pese al riesgo de despertar al perro que duerme.

Dedicatoria a pie de página: A mi esposo, por las cartas de amor y por las otras.

## Yo soy trampa...

(conversación de Luisa Valenzuela con Ksenija Bilbija)

He aquí las palabras que intercambié con Luisa Valenzuela durante las dos primeras semanas de agosto del año 2000. No llegamos a este diálogo en estado de absoluto de pureza.



Cada una cargaba con su propio bagaje mental, su propio inconsciente quizás estructurado como la lengua, sus propios vocabularios, recuerdos, ficciones y, sobre todo, sus respectivas lenguas maternas. Estas últimas, sin embargo, parecían unirnos más que separarnos. Ella nació en la versión porteña del castellano, pero a los veinte años la abandonó para hablar el francés de París y, más tarde, el castellano de México, el catalán de Barcelona y el inglés de Nueva York. En el caso de Valenzuela, la parte materna del lenguaje puede tomarse al pie de la letra pues su madre fue la escritora Luisa Mercedes Levinson, con quien comparte el nombre pero no el apellido. En cuanto a mi persona, comencé deambulando por los libros de Calderón de la Barca, Cervantes, Borges, Cortázar y Benedetti e imaginé el lado de allá desde mi propio acá yugoslavo que de ningún modo coincidía con el de Cortázar y su *Rayuela*. Pero todo era cuestión de imaginación y de los límites de

la imaginación. Y si Cortázar podía sacar a la tan porteña Alina Reyes de sus lares codificados en "Lejana" y ponerla en un puente con los zapatos mojados dentro del remoto cuerpo de una mendiga húngara, ello me daba la posibilidad de imaginar el futuro de cualquier húngara/serbia/croata/búlgara/yugoslava trasladada a la ciudad de Buenos Aires y mantener así la línea de lo que a Cortázar le pudo parecer oriental y exótico. De manera que seguí imaginando la ciudad, dos veces fundada y con resonancias de virgen protectora de los marineros, a través de los escritores que continuaban mitificándola. Al serbocroata de mi adolescencia y al libresco castellano de mis estudios universitarios (emprendido gracias a mi madre, quien pensó que el español sonaba tan lindo como el italiano pero era más útil), le añadí el inglés del medio oeste norteamericano, mezclado con los sonidos que salían de las pantallas de los siempre parlantes televisores. Lo empecé a balbucear en 1982, durante la fiesta de Halloween en una ciudad de nombre poco evocador: Iowa City. En los primeros tiempos de mi existencia en inglés ignoraba que trece años antes esa misma ciudad había compartido su fisonomía con Luisa Valenzuela y le había inspirado su tercer libro: *El gato eficaz*.

Los cuerpos, esas gloriosas residencias de nuestras identidades, son móviles y nómadas. La historia que voy armando, al igual que la conversación con Valenzuela, entrecruza las ciudades y los lugares reales con los imaginarios en un intento de contarnos conectando puntitos en el mapamundi (existencial y referencial). Escritora y lectora. Lectora y escritora. La consecuencia: existimos, dislocadas, atravesando topografías y ajustando las memorias, recuerdos y mitos de los lugares que nos marcaron. La mallamada dislocación nos da continuidad, si no identidad. Por consiguiente, las cronologías seguirán órdenes aparentemente ilícitos pero lingüísticos. También metonímicos, pues nos permiten la sustitución de un nombre por otro, de una parte por el todo, de la cosa por el signo. Traductoras. La metáfora nos ayudará a cargar con el significado adquirido por nuestros cuerpos en sus andanzas, traslados y

ubicaciones. Las identidades resultantes, condensadas, desplazadas y revisadas, además de ilusorias, guardarán una relación plausible, si no verosímil, con los (mal llamados) originales.

En algún instante de 1969, en una pequeña ciudad universitaria llamada Iowa City, Valenzuela invoca su ciudad natal que pese a “prometer buena salud”, está en vísperas de ser gobernada por una dictadura atroz que “desaparecería” a miles de sus ciudadanos declarándolos “virus” de la nación: “Nada se ve en la esquina de Suipacha y Corrientes aunque todo suceda y la Argentina arda. Una ciudad de espaldas, creciendo cuidadosa, en un país que empieza a desarmarse para encontrar su forma” (*El gato eficaz*, 29). ¿Extrañaba ella su Belgrado? ¿Extrañaba yo mi Belgrado?

—Curiosamente, cuando extrañaba, aquello que más extrañaba no era el Buenos Aires elegante sino el Buenos Aires de los bajos fondos que me gustaba recorrer.

—¿Cuándo te diste cuenta de que eras nómada?

—De nacimiento. Y no tiene nada que ver con el hecho cultural. De chica, las gitanas decían reconocermelo como una de ellas. Intenté escapar de casa a los cinco años; más tarde trepaba por los techos, me trepaba a los árboles, vagaba por todos lados. Me inventaba viajes dentro de la ciudad, iba a París, Barcelona, a Londres sin salir de Buenos Aires. Encontraba alternativas gracias a los cuentos de viajes de mi abuela y a las postales que coleccionaba entonces. Después me casé y me fui a vivir a Francia; de regreso, recorrí la Argentina como periodista. Nómada me sentí siempre.

Acudimos a las instantáneas, guardamos imágenes, quitamos capas de la superficie urbana y seguimos viviendo, caminando. Recuerdo las palabras de *Como en la guerra* que parecen ahora adquirir otro significado: “La uso a ella de espejo, me pongo

máscaras para verme mejor y ella tiene que restituirme mi verdadera imagen" (72). Una lectora (yo) buscándose en el espejo escritural. Un acto nada original, quizá sólo un poco más consciente. Corría el verano de 1983 cuando descubrí, en un deslumbrante espejismo simétrico, que mientras yo aprendía a establecer conexiones entre el inglés y el castellano, Valenzuela viajaba por Yugoslavia descifrándose en mi lengua. La instantánea revela que la calle "Ilegálica" de una ciudad yugoslava quedó traducida a la nostalgia de la escritura. "Busqué refugio en una calle cortada envuelta por el aroma de balcones en flor. *Ilegálica* era el nombre de la calle, cosa que me pareció perfecta porque denotaba el sentido de ilegalidad con el que siempre he vivido, persiguiendo un deseo geográfico eternamente elusivo." ("In Search of my Own Backyard", *The Review of Contemporary Fiction*, 15). En aquel entonces quise preguntarle (y no pude) cómo se sintió al abandonar por primera vez su entorno porteño para vivir en francés, una lengua que aún no le pertenecía. Ahora sé que los verdaderos deseos perduran y puedo, finalmente, formular la pregunta en su presencia.

– El francés fue para mí una adquisición tardía y lo aprendí a hablar bien cuando me casé. Lo sentía más ajeno que el inglés, que aprendí de niña.

– ¡Pero amabas en francés!— la interrumpo con impaciencia.

– Amaba en francés, pensaba en francés y escribía en castellano. Aun en el extranjero siempre se encuentra gente con quien hablar el propio idioma y mantenerlo vivo. Además, es bueno sumergirse en la lengua local, se descubren mil vericuetos semánticos. Bianciotti decía que el vivir en Francia lo volvía más atento a la gramática española, a su propio idioma. Claro, hasta que se pasó al otro bando. Por eso, cuando años más tarde percibí el peligro de ir metiéndome más y más en el inglés, dejé Nueva York y volví a casa.

–Escribiste tu primera novela, *Hay que sonreír*, a principios de la década de 1960, mientras vivías en París inmersa en los sonidos de la lengua francesa. Recuerdo tus maravillosas descripciones de la espera cuyo único testigo era el reloj de la Torre de los Ingleses... y ahora caigo en la cuenta de que estabas reconstruyendo imágenes de Buenos Aires, que recomponías el rompecabezas de cuanto habías dejado aquí, en tu ciudad natal: “En la plaza los faroles se fueron iluminando uno a uno, las agujas del reloj de la Torre de los Ingleses señalaron las ocho y media sin lástima y sobre la cabeza de Clara la gran estrella de neón del Parque Retiro empezó a encenderse y apagarse como una de verdad. El cielo se había puesto de un azul intenso y ella pudo pensar en el mar, por un instante, y sentirse feliz. Este preciso instante de felicidad que a veces rescata todo un día, un mes, un año de indiferencia y de impermeabilidad” (12).

Nos encaminamos precisamente hacia la Torre de los Ingleses. Valenzuela me guía, esta vez recorriendo el verdadero Buenos Aires doce libros después de imaginar su ciudad desde Europa.

–Estamos en la estación Retiro, frente a la Torre de los Ingleses, la misma que Clara mira desde la puerta del viejo Parque Retiro. Esta zona es conocida como el Bajo y fue zona de prostitución, de dancings, de luces rojas; el Parque Retiro era un parque de diversiones que ya a principios de los sesenta, cuando me fui, no existía más. Este mundo marginal me fascinaba. Ahí no más está el puerto, que era entonces en verdad el gran puerto de Baires que nos dio el apelativo de porteños, y los marineros traían efluvios de otras tierras. En todo esto pensaba –y añoraba– al escribir *Hay que sonreír*, la novela que originalmente se llamó *Clara: cuerpo y cabeza*.

Valenzuela continúa describiendo las diferentes esperas de su protagonista mientras trato de adivinar si los recuerdos son reflejos de las imágenes impresas en las páginas de la novela o de lo vivido.

¿Cuál será la diferencia? Tiempo y circunstancias, diría Milan Kundera en otro contexto y en otro idioma.

Una década más tarde, en Iowa City, ciudad famosa por hospedar a escritores de las más diversas lenguas, quienes, después del choque inicial se entregaban a la ficción y organización de sus memorias y represiones, Valenzuela anotó, con ira o con displicencia: "Buenos Aires no merece tamaño enfrentamiento psicodélico. Nada ha hecho para merecerlo: ni como recompensa ni como algún castigo" (*El gato eficaz*, 30). Aún faltaban seis años para conocernos personalmente. Yo había comenzado a preguntarme por qué no figuraba ninguna escritora entre los numerosos autores latinoamericanos que tanto me habían inspirado. Y en Iowa City, el lugar menos probable, en los ochenta, descubrí las huellas que Luisa Valenzuela había dejado en 1969, luego de pasar un año lectivo en el International Writing Program, espacio que ella misma describirá como un "conventillo de escritores". Sus cartas, sus entrevistas, sus libros... todo estaba en los archivos del Programa. ¿Esperándome a mí? En 1982, Valenzuela acababa de publicar su séptimo libro, *Cambio de armas*, y yo apenas si vislumbraba la gran mentira e ilusión que *Los nuestros* había creado: el famoso *boom* latinoamericano había procurado eclipsar la existencia de las escritoras. "Las nubes espían las colinas y las protegen para que no se olviden de ser colinas..." observó Valenzuela en una entrevista del 4 de noviembre de 1970 en *La Nación*. Se refería al paisaje de Iowa, mejor dicho a la llanura del estado más llano: las colinas borradas por los vientos del norte, ocluidas al igual que las escritoras latinoamericanas, tal vez espías.

—¿Querías volver a casa?— pregunta la voz entrevistadora refiriéndose al tiempo transcurrido en la ciudad que ofrecía a los escritores la dádiva suprema: tiempo para escribir.

—No— responde Valenzuela—. En Francia extrañé tanto Buenos Aires que aprendí a no echar de menos, a no extrañar más, me gustan las ciudades desconocidas.

Casi un año después de volver de Iowa City, le tocó a Valenzuela descubrir Barcelona. La ciudad natal de su abuela materna acabó por resultarle poco amistosa, y terminó siendo traducida y mitificada en el marco de su tercera novela (y quinto libro) *Como en la guerra*. Pero siempre amalgamada con su lugar en el Sur: “Ella no se ha animado aún a mencionar una ciudad y menos un país, aunque todo a su alrededor grita Argentina, Argentina, y yo con cualquier cara que me ponga, con cualquier disfraz o acento se lo huelo en el acto. (¿Qué tiene este país que todos le huimos y nos quemamos por dentro? ¿Qué hay de nosotros por el mundo, linyeras del amor, sin siquiera querer reconocernos, negándonos los unos a los otros? ¿Qué es ser...?)” (*Como en la guerra*, 23). ¿Argentina, acaso? En 1973, Valenzuela regresa a Buenos Aires y termina la novela.

— Cuando volví me puse a leer lo que ya tenía escrito, para retomar la novela, y me pegué un susto tremendo, porque (habiendo leído mucho sobre la desintegración del yo en las enseñanzas secretas del budismo tibetano) me encontré con la tal desintegración puesta en palabras, en mis palabras, con relación al protagonista de la novela. Algo muy “lispectoriano” *avant la lettre*, aunque todavía no había descubierto a Clarice Lispector.

Los primeros ejemplares aparecen en Buenos Aires el 30 de abril de 1977. La ciudad ya era otra, muy otra de la que Valenzuela trataba de no olvidar en Barcelona. Era la ciudad de los Ford Falcon, de la agresión policial, de las *razzias*, de la llamada guerra sucia (¿para distinguirla de alguna guerra limpia?), de la represión y de la censura. También de la autocensura. A último momento, cuando ya las pruebas de galera se apilaban en su escritorio, Valenzuela decide suprimir el prólogo —en realidad una forma de epílogo puesto al principio, titulado significativamente “Página cero”— que contenía una descripción del interrogatorio y la subsiguiente tortura del protagonista, violado con el caño de un revolver.

Y, sin embargo, el índice de *Como en la guerra* preserva la existencia del elidido prólogo, indicando tercamente que la "Página cero" se encuentra entre las páginas 7 y 9.

"Aquello que no está, está mucho más," dice Valenzuela sentada en "La mosca blanca", el mismo restaurante donde hace un cuarto de siglo capturó las epifanías del inconsciente colectivo porteño: la colección de cuentos habría de salir en plena dictadura bajo el título de *Aquí pasan cosas raras*. Lo reprimido siempre emerge con redobladas fuerzas. Aunque el cero denote ausencia y equivalga a nada en la realidad material y numérica, colocado a la derecha de otra cifra se vuelve colosal e imborrable. *Página cero*, la imborrable, recobra su existencia material. "Solemos creer que para combatir las sombras se requiere más luz, pero al intensificar las luces sólo se logra intensificar las sombras. Sólo la oscuridad mata las sombras, esto es lo intolerable" (227), escribió una narradora llamada Bella, que a su vez era la transcritora de los apuntes de la tal Bella, que a su vez era la protagonista de una versión que resultó ser una mera "Cuarta versión". El cuento, más bien una *nouvelle*, publicado en 1982 por Ediciones del Norte en Estados Unidos como parte de la colección *Cambio de armas*, se refiere a la época inicial de la dictadura de Videla, cuando ya flotaba en el aire la necesidad de cambiar las armas. ¿O el cambio ya estaba insinuado en aquella supresión de las páginas cero? La imagen de la violación del prisionero ¿insinúa acaso que el sexo —el sexo masculino, indudablemente— puede ser reemplazado por el revólver? Más allá de la metáfora, mucho más allá de la metonimia, puede haber una revuelta popular que implique una suerte de revolver, pero ¿qué ocurre cuando la realidad se ha vuelto tan atroz que es mejor no creerla sino recrearla? Revolver el estómago, revolver la sangre, revolver las tripas... ¿qué más se puede revolver en el cuerpo humano? Revolver o cambiar las armas por las letras tal vez sea el paso inicial. La protagonista de la historia "Cambio de armas", que da nombre a la colección, siente en su propio cuerpo el poder del revolver, y en un principio el cuerpo

rechaza el recuerdo. Pienso en la manera como Valenzuela también arma y desarma las ciudades en su escritura. Las desarma en el sentido de *Cambio de armas*, con el propósito de cambiar las armas, de hacerlas menos amenazadoras.

– Al mismo tiempo se desarma para luego armarlo de otra manera, como en un rompecabezas— añade la autora.

– Desplazar también, desarmar calles y plazas, literalmente desplazar.

– Sí, y rearmarlas en la anatomía de una persona -, me recuerda Valenzuela pensando seguramente en la historia del hombre que, bajo la mirada de una mujer, se convirtió en una ciudad que sólo podía ser Buenos Aires, captada en “Ni el más aterrador, ni el menos memorable”, uno de los cuentos de *Aquí pasan cosas raras*.

Las armas por las letras, el cuerpo ficcional y el cuerpo real:

– Tiempos de terror que me llevaron a escribir el cuento titulado “Cambio de armas”, más bien una *nouvelle* de aliento más largo pero entrecortado, jadeante. Cuando lo completé, pensé que de allí podría surgir una novela narrando un antes y un después de la situación de desmemoria. Pero no me dio el cuerpo. No me dio el alma, ni siquiera para mostrarlo a mis amigos más cercanos: sentí que los pondría en peligro. Era un cuento contaminante, un saber al borde del abismo.

¿Cómo combatir las fuerzas oscuras, las sombras que se habían apoderado de “la capital de un imperio que nunca existió” (André Malraux)? Lo más terrible fue que los ciudadanos empezaron a callar y a pensar que “podríamos estar peor,” sin cuestionar los indicios y las marcas del horror que iban aflorando en el cuerpo

de la ciudad. Valenzuela intenta transmitir la sensación de impotencia que se respiraba en Buenos Aires en 1974 cuando, luego de una estancia de dos años en el extranjero, vuelve a su ciudad natal, pero la ciudad ya es otra. La represión se palpaba en el aire, dice.

– ¿Pero cómo se sabían estas cosas si nadie hablaba de ellas, aunque pasaran cosas raras?– le pregunto.

– En el 1974/1975 todavía no nos habíamos dejado vencer por el terror que engeguece, lo que Freud llamó la forclusión. La violencia atroz que instauró la Triple A de López Rega (el de *Cola de lagartija*), un verdadero terrorismo de estado, era bien evidente; todo lo hacían a la luz del día, para sembrar el terror y silenciarnos. Con el advenimiento de la dictadura militar en marzo de 1976, la violencia se volvió más disimulada, mucho menos notoria. Aun entonces, si querías saber, podías saber muchas cosas. Sólo que ya no aparecían en los diarios, todo era de boca en boca, de miedo en miedo. Se vivía un clima de mayor desazón.

El restaurante *La mosca blanca*, por lo general vacío, está situado en pleno centro de Buenos Aires pero al margen, detrás de la estación Retiro, en un lugar improbable y desolado. Valenzuela se distrae mirando por los amplios ventanales, estudia los reflejos en los vidrios entreabiertos y enfrentados que se interceptan en un absurdo diálogo ciudad-campo en medio de lo absolutamente urbano, y de pronto dice:

– Me encanta observar los reflejos, encontrar lecturas superpuestas y contradictorias, por transparencia. Y me gustan lugares como éste que dan sensación de extranjería, de estar fuera de lugar; la palabra exacta sería alienación, no como locura sino como un estar físicamente al costado, enajenada.

– Mirando reflejos –comento– como nuestra entre/vista, ¿no

te parece? Estar entre dos vistas, tal vez las delineadas por los marcos de las ventanas, por el espacio de los vidrios. Siempre se trata de un intercambio con el otro y en este sentido sólo el otro tiene el acceso a la identidad de una. O las palabras que se generan entre las dos.

Valenzuela habla de cuando empezó a comprender, en este mismo lugar, una noche de 1974, que todo en su país había cambiado para siempre. Acababa de volver de Europa, los amigos le contaban retazos de incidentes insólitos que se vivían en la ciudad, los mozos empezaban a poner las sillas sobre las mesas para barrer el restaurante, cerrarlo e irse finalmente a su casa. Aunque la miro y recuerdo la escena que está describiendo, nunca la presencié: será por el cuento "Aquí pasan cosas raras" que dio nombre a toda la colección. Sin embargo, sé que esta vez la descripción se refiere a la realidad que dio luz/sombra al cuento. El país bien podría haberse llamado "Unlimited Rapes United, Argentina," como lo insinúa el título del cuento de la misma colección, milagrosamente publicada en 1976.

– Ediciones de la Flor, que publicó el libro cuando ya los militares habían tomado el poder, tuvo la inteligencia de anunciarlo como el primer libro sobre la era de López Rega. Fueron muy valientes. Ya en los meses previos a la dictadura la gente empezaba a decir "yo no sé nada, acá no pasa nada, son cosas que se oyen, pero aquí no pasa nada". Donde más notaba la transformación era en los cafés. No se oían más las habituales discusiones políticas, las diatribas contra el gobierno. De golpe todo era dicho en sordina, y entonces en los cafés se podían entreoír frases insólitas que aludían a otra cosa.

– ¿Y tomabas apuntes?

– No, sentada a la mesa de distintos cafés escribía directamente

un cuento. Con mala letra para que no pudieran leer por encima de mi hombro. Todavía tengo el cuaderno. Escribía el cuento de un tirón.

Treinta cuentos en treinta días, tal como le había apostado a su hija.

–Elaboré lo que podríamos llamar una escritura automática/consciente. Fue como acceder con un *bypass* al inconsciente, a la mirada directa al inconsciente sin pasar antes por el raciocinio que lo estropearía todo con explicaciones, descripciones y juicios morales. Inconsciente, sí, pero no incoherente. Nada de eso.

Las palabras ya no significaban lo que decían, diferían de todo cuanto daba a entender el cuerpo mismo que las pronunciaba, no eran sino los núcleos significativos en torno a los cuales se tejían las historias de la época que no cabía en las palabras. “Mata-mató-matará-mataría-ha matado-hubo matado-habrá matado-habría matado-está matando-estuvo matando-ha estado matando-habría estado matando-habrá estado matando-estará matando-estaría matando-mate”. (“Verbo Matar”, *Aquí pasan cosas raras*, 425) ¿Es posible conjugar el verbo matar sin consecuencias? O tal vez la indicación fuera otra y se relacionara con aquello de que al principio fue el verbo, el verbo creador de vida que además nos permite morir por la letra. “El lenguaje sabe mucho más que nosotros”, comenta Valenzuela. Y el lenguaje escrito deja huellas difícilmente borrables. Probablemente por esa razón, en algunos de los cafés que frecuentaba se prohibía el acto mismo de la escritura: “... ahora en los cafés no se hace más que hablar porque en muchos ya se prohíbe escribir aunque se consuma bastante. Alegan que así las mesas se desocupan más rápido, pero sospecho que estos dueños de cafés donde se reprime la palabra escrita son en realidad agentes de la provocación. La idea nació, creo, en el de la esquina de Paraguay y Pueyrredón, y corrió como reguero de pólvora por toda la ciudad” (“El lugar de su quietud”, en *Aquí pasan*

*cosas raras*, 467). A pesar de tales prohibiciones, Valenzuela termina su colección en un mes, ficcionalizándose (encarnando y personificando a la vez a la narradora y a algunas protagonistas) y reconociendo el miedo que marcaba no sólo los movimientos y las voces de los ciudadanos sino también el ritmo de su escritura, hecha siempre “a oscuras” (“El lugar de su quietud”, 472).

Lo indomable, a veces denominado barbarie, tan míticamente relacionado con las afueras de las ciudades argentinas, se había instalado ahora dentro de sus invisibles murallas. ¿Cómo representar el autoritarismo (con sus autores y autoridades) sin nombrar? En la ciudad que era Buenos Aires, pero que también podría haber sido cualquier otra domada por los decretos (¿Belgrado en los noventa?), el verde no se puede ni verbalizar ni vislumbrar, pero tampoco prohibir.

Los ciudadanos (¿qué habrá pensado Valenzuela?) que en marzo de 1976, tres días antes del golpe militar, hojearon las páginas de *La Nación* podían enfrentar la mirada insegura y vacilante del soldado, también ciudadano de la nación argentina, quien ya de espaldas rumbo a la oscuridad volvía la cabeza para ver si alguien lo acompañaba. El anuncio, pagado por la Liga Pro-Comportamiento Humano, contenía asimismo palabras inscritas casi verticalmente, paralelas al rifle erecto del soldado, que intentaban convencer (al soldado y al lector) de que: “No estás solo ... tu pueblo te respalda. Sí, no es sencilla la lucha. Pero saber de qué lado está la verdad la hace más fácil. Tu guerra es limpia. Porque no traicionaste. Porque no juraste en vano. No vendiste a tu patria. No pensaste en huir. Porque empuñas la verdad con tu mano, no estás solo”. Y lo único que los curiosos lectores en vísperas del golpe podían discernir en su mano era un rifle erecto.

El restaurante *La mosca blanca* es una enorme desolación. ¿Será por la situación económica que el lugar está vacío de parroquianos?

– Creo que ahora estamos en un momento de transición, un momento muy interesante. Siempre creíamos que tocábamos fondo

y que no podía ser peor. Yo creo que ahora estamos tocando fondo no porque no pueda ser peor, siempre puede ser peor, sino porque estamos tomando conciencia de una realidad que hasta el momento se negaba. Menem despertó en los Argentinos el loco sueño de entrar al Primer Mundo ... ahora por suerte nadie menciona ese desvarío. Todo parece doloroso y gris, pero esto de volver a la realidad puede ser muy positivo.

– Pero la crisis económica es tremenda- insisto, repitiendo palabras que escuché infinitas veces desde que llegué a Buenos Aires.

– Sí, pero no es peor de la que era hace un año con el menemismo. Sólo que ahora nadie nos miente.

Me doy cuenta de que este domingo, el 6 de agosto de 2000, a las dos de la tarde, sólo se escuchan nuestras palabras. Nos despedimos del mozo que de vez en cuando reaparecía, siempre con la misma expresión de saberlo todo y no querer revelarlo.

En 1979, Valenzuela tuvo que abandonar finalmente Argentina para poder seguir escribiendo:

– Entre Nueva York y México pude completar esa serie de cuentos sobre el poder y la dominación que finalmente llevó el título del cuento principal, el hasta entonces inmostrable.

La primera edición de *Cambio de armas*, el libro que en Iowa City yo estaba traduciendo al serbocroata en 1983, apareció por primera vez en castellano en Estados Unidos, en 1982. Estas historias no verán nunca la luz del día en la ciudad que constituyó su fuente de inspiración: Buenos Aires. Un año después se publicó otra edición en México, seguida por una serie de traducciones: al inglés en 1985, al portugués en 1986, al holandés en 1988, al japonés en 1990 ... Cuando en 1995 Bella, Pedro, Tío Ramón, Chiquita, Amanda, Beto vierten finalmente sus historias al serbo-

croata, el contexto ya era otro: Yugoslavia, mi país de nacimiento, no existía, y lo que había empezado como una guerra entre Serbia y Croacia, después de cinco años había desbordado el campo de las letras. La energía nacional se concentraba en las diferencias: ya nada nos unía. Incluso nuestra lengua se percibía como dos, mientras los ciudadanos desaparecían... y yo me preguntaba por qué las historias de ambos países, a los cuales me sentía tan unida, eran a tal punto paralelas. Como si entre las dos placas, Argentina y Yugoslavia, existiese una cámara oscura que a veces dejaba pasar la luz hacia un lado, y a veces hacia el otro, pero nunca simultáneamente. Uno tenía que permanecer en la sombra para que el otro sintiera la luz. Rememoro con tristeza el recuerdo de Valenzuela: "En tu país, en Yugoslavia, me desesperaba porque con el serbio no podía entender dónde empezaba una palabra y terminaba la otra. Para mí todo era un gran hilo de palabras. Pero de golpe surgía con la gente una comunicación extraverbal, era maravilloso. Hasta con las gitanas, como en un film de Kusturica".

Eran otros tiempos, pienso sin decirlo, porque me doy cuenta de estar repitiendo la frase con la que mi abuela solía dar por terminado una disputa.

– ¿Extrañabas tu Buenos Aires cuando vivías afuera?, se me ocurre preguntarle, aunque sospecho que la pregunta no pasa de ser un lugar común.

– Vine de visita varias veces durante los años de dictadura, y nunca fue fácil. Cruzar el aeropuerto de Ezeiza siempre era una experiencia traumática: bastaba con que algún oficial de migraciones o un guardia de aduana se rascara la oreja para que una creyera que le estaba haciendo alguna seña a un policía de civil. Existía peligro de secuestro y desaparición, sabía de varios casos y pensaba que los militares no podían ignorar mis actuaciones en el Freedom to Write Committee del PEN American Center, o en el Fund for Free Expression de Americas Watch, o en Amnesty International. Pero una vez sorteado el principal peligro, podían

ocurrir cosas maravillosas, inesperadas, como cierta noche cuando salí a caminar por Belgrano, las calles de mi infancia, y de golpe me dio un ataque de llanto. Lloraba porque partes del barrio habían cambiado, y lloraba porque muchas casas y esquinas seguían igual. Unas lágrimas incontenibles y absurdas. De golpe, como salido del corazón de la noche—eran como las tres de la mañana—, apareció un muchacho muy joven que me preguntó por qué lloraba. Traté de razonar, “Bueno”, le dije, “yo estoy viviendo en Nueva York y...”. “Contame cómo es Nueva York”, me pidió él, y entonces empecé a contarle, y me fui alegrando, y caminamos como una hora hasta que entendí, gracias a este muy circunstancial amigo, que había estado llorando no porque echara de menos un lugar—Buenos Aires o el barrio de Belgrano—sino un tiempo. Echaba de menos los tiempos de antes de la dictadura. Porque finalmente una ciudad es sobre todo la presencia humana, y lo que ocurre en sus calles puede hacerla radiante u opaca. Amiga u hostil. La ciudad es como una esponja, lo absorbe todo, y los miedos y las emociones exudan de las paredes como una sustancia perceptible.

Los primeros años de la dictadura militar, desde 1976 hasta principios de 1979, fueron los más duros y Valenzuela los pasó en Buenos Aires, tratando de poner la realidad en palabras. Y la novela que creía estar escribiendo se negaba a ser una novela; como cuento era demasiado largo, los personajes se rebelaban y revelaban otros, los apuntes, escamoteados en los papeles sueltos, se deslizaban de entre las manos (bocas) de los narradores que se volvían protagonistas, antagonistas, seres que de vez en cuando huían de los cuerpos de los personajes. “Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora. Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar el rompecabezas. De estampar en alguna parte la memoria congelada de los hechos

para que esta cadena de acontecimientos no se olvide ni repita. Quiero a toda costa reconstruir la historia ¿de quién, de quiénes? De seres que ya no son más ellos mismos, que han pasado a otras instancias de sus vidas. Momentos de realidad que de alguna forma yo también he vivido y por eso mismo también a mí me asfixian, ahogada como me encuentro ahora en este mar de papeles y de falsas identificaciones.” (“Cuarta versión” *Cambio de armas*, 205)

¿Un testimonio? Es posible que un testimonio mantenga su aura de credibilidad y veracidad dentro de la ficción? ¿O el género necesita distinguirse ostensiblemente de la ficción partiendo de la veracidad?

– “Cuarta versión” iba a ser una novela hecha y derecha. Tenía por primera vez en mi vida la trama perfectamente desarrollada, capítulo por capítulo, como hacen tantos escritores que conozco. La trama tenía muchos puntos de contacto con la realidad, y con la necesaria dosis de creación para volverla interesante. Escribía y escribía pero no lograba levantar vuelo. No lograba sorprenderme, que es en definitiva lo que más me interesa del acto de escribir. Entonces tiré como trescientas páginas a la basura y decidí comprimir para poder descubrir qué se estaba diciendo por debajo de las palabras.

De la idea de novela saltamos a la colección *Donde viven las águilas*. Con ese libro, Valenzuela intentó completar “una serie de cuentos sobre lugares y seres de mi América Latina que tanto he recorrido y tanto amo. Me salió a medias. Muchos de los cuentos ni son tan beatíficos –iluminados– ni siquiera tan ‘latinoamericanos’. Aunque quien sabe...”. Ese mismo año, en 1983, aparece en las librerías porteñas la novela *Cola de lagartija*. O dicho con más precisión y aun a riesgo de incurrir en la cursilería, en 1983 dio a luz *Cola de lagartija* porque la había escrito “de un tirón durante nueve meses”. El encanto de las sirenas míticas que Ulises tanto deseaba escuchar se convierten aquí en “las sirenas de los

patrulleros [que] desprenden a veces esa fetidez, o la mirada turbia de los soldados que mañana, tarde y noche nos apuntan con sus ametralladoras" (*Cola de lagartija*, 76). En la novela "dejo que hable el lenguaje, que elige su camino por sí mismo". Y el lenguaje parece haberse apoderado de la realidad: un Brujo, l'Brúj, un López Rega ficcional con tres testículos y con el deseo indomitable de procrear a su propio hijo, morirá años más tarde en la cárcel con el cuerpo real marcado por un cáncer de testículo. ¿El poder de la ficción? ¿El poder del inconsciente? ¿Del inconsciente colectivo?

En abril de 1983 Buenos Aires es una fiesta a la que Valenzuela acude para celebrar el retorno de la democracia. Por momentos siente ganas de quedarse, pero vuelve a Nueva York porque todavía hay tanto que hacer allá y además tiene un contrato con la Universidad de Nueva York donde dicta talleres de escritura en inglés y sabe que Nueva York es el corazón del mundo y aún no ha terminado de tomarle el pulso ni de abreviar en la riqueza intelectual que la ciudad le ofrece.

Recién en otro abril, el del año 1989, Valenzuela vuelve a radicarse en Buenos Aires. "El choque de esa experiencia", consigna la escritora en su currículum, "está reflejado en *Realidad nacional desde la cama*, presentada a finales de noviembre de 1990". Se trata de una novela sobre la ocupación del espacio privado y la resemantización de la noción de pasividad. De una manera fantasmagórica, el tejido construido por el texto y el contexto histórico se amalgamaron y produjeron los alarmantes titulares aparecidos en los periódicos de Buenos Aires el 3 de diciembre de 1990. Los soldados grotescos que hacen sus maniobras en el cuarto de la aparentemente apática señora en la novela y que completan su camuflaje identificador en uno de los últimos episodios, dejan el ámbito de la ficción y aparecen en las primeras páginas de los diarios de la capital: los carapintada. Bajo el mando del coronel Seineldín, los caras pintadas con betún se levantan contra el gobierno del recién electo presidente Carlos Menem. Lo real nunca se halla separado del lenguaje: puede escamotearse,

enmascararse, carnavalizarse, pero siempre está involucrado dentro de las capas lingüísticas.

“Buenos Aires, como toda ciudad, es una metáfora”, observó Cortázar en una ocasión y vuelvo a escribir sus palabras en este contexto que se va construyendo entre las vistas de Buenos Aires y Nueva York. Tampoco me sorprende que luego de su regreso en Argentina, la ciudad de Nueva York parezca reemplazar ahora a Buenos Aires en el imaginario de Valenzuela. La siguiente novela, publicada también en 1990, *Novela negra con Argentinos*, transcurre en Nueva York.

– ¿Por qué te fuiste de Nueva York?–, le pregunto, no sin recordarle que en París y en Barcelona escribía sobre Buenos Aires, y ahora....

– En París yo extrañaba tanto Buenos Aires que acabé escribiendo mi primera novela, *Hay que sonreír*, sobre un Baires totalmente arquetípico. Y nunca más extrañé tanto en mi vida; después aprendí a disfrutar plenamente del lugar donde vivo. Y Nueva York me encanta, me resulta excitante, estimulante. Creo que es el aquí-lugar por el cual pasa el mundo entero, donde ocurre todo y de todo, donde vive la imaginación. Estoy escribiendo sobre ese lugar casi emblemático. Buenos Aires, que era misteriosa como bien supo Mujica Láinez, se ha transformado en una ciudad sin imaginación. ¿Y por qué me fui de Nueva York? Me fui porque me cansé de tanto correr el mundo con sólo cruzar la calle, me cansé de creerme eso de la ética protestante del trabajo, de querer hacer cada día más y mejor. Fue una partida absolutamente racional. No tenía ningún motivo para alejarme, por el contrario; me ofrecieron un apartamento más amplio, un aumento de sueldo. Sentí entonces que corría el riesgo de quedarme para siempre en Nueva York mientras en Buenos Aires, en mi ausencia, se iban muriendo demasiados seres y cosas queridas.

Curiosamente, o tal vez manteniendo un equilibrio casi poético, *Novela negra con argentinos* aparece primero en una

editorial de Barcelona, Plaza y Janés. Un año más tarde se publica en Estados Unidos en Ediciones del Norte y por último en Argentina, en la editorial Sudamericana. Es una novela negra, pero aquí hay que andar con cuidado, porque si bien cumple los requisitos básicos del género, es una novela negra hasta cierto punto, a lo Valenzuela: hay un asesinato, pero en vez de descubrir gradualmente la identidad del asesino, el hilo narrativo busca el motivo del crimen. Y los protagonistas son dos escritores argentinos, un hombre y una mujer. El cuerpo de la ciudad aparece "atractivo y perverso, como una amenaza de peligro constante. Atravesar la ciudad es como avanzar por las zonas más secretas y ominosas de un teatro en el que se te va la vida. Como en todo verdadero teatro, al fin y al cabo", explica Valenzuela.

—¿Y el cuerpo de la mujer asesinada?—, le pregunto.

—Eso forma parte del secreto. Es cierto que Susan Sontag me dijo que se sentía incómoda porque el crimen quedaba impune, y la verdad es que yo también, un poco, aunque hay tanto crímenes impagos en el mundo ... Pero la verdad es que hice trampa en la novela y sembré la duda, la mató, no la mató ... el único que puede saber algo es el supuesto asesino, y él no quiere ni enterarse.

—Pero hay una escena donde Agustín se come la foto de la víctima, la foto que apareció en el periódico—, insisto.

—Sí, pero no podemos estar seguros de que sea precisamente la foto de ella. Él no lee el artículo y por lo tanto nosotros tampoco. Podría ser una mujer que se parece a la víctima ... Honestamente yo creo que sí, que la mató; son sólo dudas que sembré. A mí me parece tan tremendo el hecho de creer que mataste a alguien como el hecho de haberlo matado. Pero Roberta nunca lo cree del todo. El único en la novela que cree en el asesinato y lo ayuda a Agustín a aceptarse es Héctor Bravo, porque su trabajo es ése, precisamen-

te. Además, como siempre ocurre, la novela se termina pero la vida de los personajes sigue, y más adelante bien puede encontrarlo la policía que quizá estuvo investigando por su lado.

– Porque además está relacionado con el sacrificio del cuerpo femenino, para que un hombre escriba una novela.

– Un sacrificio inútil, como tantos, porque él al final no escribe nada.

– Mientras escribías, ¿no se te ocurrió pensar “¿por qué estoy sacrificando a esta mujer inocente” o algo por el estilo?

– Yo la sacrifiqué de buena fe porque quería escribir una novela negra y a alguien hay que matar. No tuve ningún empacho en sacrificarla. Después, viste, surgen ciertas inquietudes y miedos del tipo ¿por qué me meto con estos temas? Pero no mientras se escribe, nunca; las buenas intenciones pueden hacer trastabillar los mejores trabajos. Yo por la palabra escrita arriesgo mi vida. Pero respeto la ajena. Cierta vez Borges comentó que yo era capaz de matar a mi madre por un juego de palabras. Pienso que el maestro estaba proyectando sus propios fantasmas. La vida de la gente viva es sagrada, pero la de los seres hechos sólo de palabras, de puro papel ... no sé por qué maté a una actriz. Nunca me detuve a pensarlo.

La lectora y la escritora hablan de los personajes y sacrificios.

– ¿Quiénes son tus lectores? ¿Has conocido a muchos de ellos? ¿Qué es lo que nos une?– La interrogo luchando con la linealidad de la lengua y con un deseo irreprimible de preguntarle todo a la vez.

– Por fortuna conocí a muchos, sobre todo en las universidades. En cuanto a qué los une, me gustaría que no tuvieran nada en

común, que cada uno se acercara a mis trabajos por motivos diferentes. Suelen ser personas que saben leer la literatura a fondo, aunque quizá sólo se acerquen los que no son tímidos. Más que diferencias entre diferentes países noto diferencias entre diferentes circunstancias. No es lo mismo el estudiante o la estudiosa que la lectora y el lector común. Es muy emocionante cuando la gente de la calle se deja atravesar por la escritura. Ahora más que nunca, cuando la verdadera literatura ya no es un valor de mercado.

– ¿Crees que existe un lector ideal de tus textos?

– Hanibal the Canibal es mi lector ideal. ¿Te acordás, el de “Silence of the Lambs”? Quiero un lector/a que me exija la verdad aunque la verdad lastime, le resulte fea, o que la verdad no sea exactamente lo que espera; quiero un lector/a que no entre a un libro buscando algo en particular, que descubra hilos secretos, que pueda añadirle algo al texto. Quien no espera nada, encuentra. Como bien dicen los indios norteamericanos: no hay que salir a cazar un animal en particular porque entonces no logramos ver las demás posibles presas. O como en Zimbabwe, donde el guía me dijo que para ver a los animales en el monte no debemos buscar formas sino movimiento. Podría ser ésta una metáfora para la lectura activa, la lectura que descubre.

Entonces le cuento una historia referente a mi clase. El curso versaba sobre la escritura y la represión y leímos varios cuentos de su recién publicado libro *Cuentos completos y uno más*. Una de las estudiantes había perdido algunas clases y me escribió para explicar las razones. Estaba sufriendo una grave depresión. “Esta clase significa mucho para mí”, me decía, tratando de encontrar las palabras que reflejaran fielmente sus sentimientos. “He descubierto que por alguna razón, cuando leo los cuentos de Luisa Valenzuela me pierdo en su escritura y puedo olvidar por completo todos los males que me agobian. Es algo que raras veces sucede hoy en día.

Quizá porque su escritura es difícil y requiere mucha concentración, pero también estoy convencida de que hay mucho más que eso. Gracias por permitirme acceder a ella". La escritura como un don, como una ofrenda que va más allá, mucho más allá de lo que osamos imaginar.

También recuerdo otro lector que en la década de 1970, cuando todavía vivía en Polonia, descubrió un cuento de Valenzuela traducido al polaco. El lector era el artista plástico Bolek Greczynski, quien años más tarde habría de enfrentarla con una cita en inglés que ella no identificará como propia. Y sin embargo eran sus palabras, escritas en castellano en *Como en la guerra*. A ese lector no sólo le dedicará *Novela negra con argentinos*, sino que lo convertirá en personaje en su última novela aún inédita, *La travesía*.

– Bolek decía que sabía que me iba a encontrar tarde o temprano porque transitábamos caminos semejantes. Empezó a buscarme cuando presentó en Buenos Aires una muestra sobre los desaparecidos. Pero yo ya vivía en Nueva York, oh casualidad, donde también estaba viviendo él. Bolek era un tipo fantástico, muy difícil, de enorme talento. Yo quise mantenerlo vivo convirtiéndolo en personaje, ficcionalizándolo, pero respetando la verdad de su obra brillante, sobre todo el trabajo de Creedmore, una institución psiquiátrica donde junto con los internados crearon un museo viviente. La novela trata básicamente sobre el secreto, ¿y qué dos mejores lugares para indagarlo que el arte y el manicomio?

– ¿Personajes y personas a veces se mezclan?– le pregunto, introduciéndome poco a poco en el resbaladizo terreno de la "así llamada" ficción y pensando que "yo soy trampa toda hecha de papel y mera letra impresa".

– En la nueva novela, *La travesía*, trabajé justamente con la idea del híbrido. La idea inicial fue componer una "autobiografía apócrifa", después me alejé de la primera persona pero mantuve

ese plano donde la ficción básica del argumento se entremezcla con personas reales de mi vida en Nueva York. Sobre todo con los/las artistas plásticos que me posibilitan la metáfora de entrada a los mundos ocultos tras las imágenes. Por otra parte, creo que lo interesante de la escritura es que te salva de que se te mezclen los tantos. A mí nadie me vende ficción por realidad (políticamente hablando) porque he aprendido a leer y sé dónde empieza la una y termina la otra. Pero también sé que siempre se articula una imbricación, nada es tan realista como aparenta, el ser humano es muy complejo, por suerte, y nuestra capacidad, como bien descubrió Lacan, de acceder a lo real sólo se ejerce por la mediación de lo simbólico.

La escucho y no estoy segura de si me habla de ficción, de realidad o de algo más que esbozó en la famosa introducción a su "novela negra": " El hombre, Agustín Palant, es argentino, escritor y acaba de matar a una mujer. En la llamada realidad, no en el escurridizo y ambiguo terreno de la ficción".

– ¿Qué opinas de la manera como los otros se apropian de tus textos?

– A veces me deslumbra, a veces me descubren cosas que yo misma no supe ver y me asombra, otras veces me siento muy incómoda porque tergiversan lo que quise decir ... aunque yo no sé bien qué quise decir en el fondo ... en última instancia siempre quiero decir algo más allá de lo que estoy diciendo. Pero creo en la racionalidad de las palabras, en un hilo narrativo inexorable, y a veces la gente pierde el hilo en la lectura, omite alguna palabra o frase y se interna en zonas propias, inconducentes. También es cierto que siento cierto resquemor, hay algo de desnudamiento, de desprotección, cuando se leen los comentarios críticos, aunque sean ponderativos.

– ¿Tienen algo en común tus lectores?

– Los buenos lectores son personas que saben ver el lado oscuro de sí mismas, saben por lo tanto que la vida no es solamente la parte luminosa (como les gusta pensar a quienes leen cierta literatura *light*), y tampoco es maniquea, todo blanco o todo negro. Es gente que entiende las ambigüedades y los claroscuros de las situaciones. Esta es la gente que a mí me interesa. Pero cuando escribo no pienso necesariamente en lector o lectora alguna, soy mi principal lectora y necesito sorprenderme a cada frase.

– ¿Y en cuanto al género de estas personas?

– Bueno, son mucho más las mujeres que estudian mi obra, pero hay varios hombres que me leen de una manera muy interesante. Los críticos y quienes escriben críticas en diarios y semanarios en toda Argentina lo hacen de un modo muy superficial. Desde esa perspectiva creo que me entienden más las críticas, aunque no sé bien qué decir, es difícil verse desde el otro lado del espejo. Pero me siento profundamente agradecida con las extraordinarias, brillantes críticas que, como vos, se han detenido en mi obra y la mantienen viva.

– ¿Hasta qué punto estos otros tienen acceso a algo que uno podría llamar una identidad tuya, algo propiamente tuyo? ¿Hasta qué punto te entregas a ellos?

– La entrega es total. Lo propio es otra cosa. Uso poco material autobiográfico, me aburre, a pesar de haber vivido mil historias que merecen ser contadas. Pero pongo en juego lo más mío que vendría a ser mi forma de ver el mundo y de tratar de entenderlo. Al fin y al cabo toda escritura es un intento de desenmarañar los nudos, un sistema para derivar sentido en las cosas... *to make sense*. La mente humana tiene diversas rutas para acceder al conocimiento. Yo trato de explorar a fondo la que me tocó a mí. No creo que sea exclusiva.

– ¿Sos consciente de los riesgos que corrés cuando escribís?

– Por supuesto. Creo que es una cosa peligrosa, escribir.

– Durante la dictadura los riesgos eran políticos ... pero, ¿ahora?

– En la época de mi madre los escritores decían que el riesgo era la locura, algo que Sábato exploró en *Abadón*. Yo creo que no es tan fácil volverse loco, que la locura pasa por otro camino. De todos modos, al escribir ficción tu cuerpo está comprometido, se movilizan zonas oscuras, inquietantes, y ya no sabés dónde estás parada. Todo es cambio, todo fluye, no hay posibilidad de certidumbre...

– Pero si vos escribís así, entonces uno puede descubrir cosas a medida que te va leyendo. Algo que no pasa con esos escritores que te arman unos cuentos ya hechos y no tenés que pensar mucho. Al pronunciar estas palabras me percaté de que mi pregunta tiene un innegable sabor argentino ... que me he apropiado de las particularidades que separan a los argentinos de otros latinoamericanos, que nunca hubiera podido usar conscientemente el 'vos', que a pesar de todos mis deseos ese no es mi lenguaje, que no tengo derecho ...

– Esos son riesgos que corro a sabiendas, porque dejo que hable el lenguaje, y como bien dijo Juan Goytisolo, el lenguaje nunca es inocente.

Se me ocurre agregar, "también en mí hacés que hable un lenguaje que me parece y no me parece ajeno, nada inocente ...", pero no se lo digo.

– Si imaginaras tu vida como una novela, ¿cuales serían los capítulos? –le pregunto–. Porque está escrito en *El gato eficaz*: "Yo

no estoy escribiendo una novela sino simplemente anotando con el poco de vida que me queda”.

– Estoy segura de que nunca escribiré mi vida, pero la idea es interesante, la vida como novela ... no sé, podría elegir armarla alrededor de los viajes, según los lugares y las obras que fui escribiendo en esos lugares. Cierta vez me pidieron una autobiografía de cuarenta páginas, me pagaban bien. Llegué a las diez páginas, a mis quince años, y abandoné por cansancio. La idea era justamente armarla libro por libro; quizá me divertiría más hablar de los amores ...

La ciudad de Buenos Aires, tu Buenos Aires, iba a estar en todos los capítulos, pienso, convencida de que tal vez esa fuera mi trampa, de papel, por supuesto, y un poco de tinta.

– Y Buenos Aires –le pregunto–. ¿Cómo te ve Buenos Aires ahora?

– Poco, Buenos Aires me ve poco. Lo cual no sé si es una desventaja. Antes los escritores teníamos mucha más presencia en los medios, nuestra opinión era valorada. Aunque yo siempre le resulté incómoda a mi gente: los de izquierda me piensan de derecha, los de derecha creen que soy izquierdista. En realidad soy una francotiradora con esperanzas de un nuevo socialismo antidogmático. Pero no lo digo. Que revienten quienes necesitan andar colgando etiquetas. Además están los que no pueden identificarse con una y se sienten incómodos, y los que me cuestionan: ¿Por qué viviste en Nueva York? ¿Por qué hiciste lo que yo no hice?

– ¿Y eso le pasa a otros que emigraron de Argentina en los años de la dictadura?

– Más a las mujeres. Los hombres, cuando vuelven con éxito de afuera, tienen éxito acá. A veces tarde, como en el caso de Juan

José Saer, un escritor excepcional, que recién ahora es reconocido. Para no hablar de Manuel Puig a quien se pusieron a aplaudir *post mortem*.

– ¿Entonces creés que la aceptación de los que volvieron tiene que ver con el género?

– La aceptación en general está muy relacionada al género. Este es un pueblo en pañales, quiere que la mujer le dé seguridad, lo acune. Cuando una escritora sacude la cuna le resulta intolerable. Y yo creo que la única posición que puede tener un escritor o escritora es la de moverle el piso al lector. Si lo vas a reasegurar y reafirmar en su posición mejor te quedás en casa tejiéndole un sweater, que es más calentito que un libro. Pero con mi caso ha habido una cierta evolución. Hasta hace muy poco, hasta la aparición de *Cuentos completos y uno más*, no me leían aquí como escritora política. *Cambio de armas* nunca fue publicado en Argentina, *Aquí pasan cosas raras* y *Como en la guerra* aparecieron durante la dictadura, cuando más te valía no mencionar el tema. Creo que sólo Horacio Verbitsky y Juan Jacobo Bajarla leyeron bien *Cola de lagartija*. Y así siguió la cosa, hasta el punto de que ningún crítico o crítica mencionó el cuento “Simetrías” cuando apareció el volumen del mismo nombre. Como si no existiera el más político y más fuerte de todos mis escritos, basado en dos formas de la realidad, entrelazadas, una la quizá mítica historia del orangután y la mujer de un coronel que se contaba en las primera época de Perón, y otra la del militar enamorado de la guerrillera que salió a luz durante los juicios.

La historia que voy armando, al igual que la conversación con Valenzuela, también entrelaza ciudades y lugares reales con sitios imaginarios, en un intento de contarnos conectando los puntitos en el mapamundi (existencial y referencial). Escritora y lectora. Lectora y escritora. La consecuencia: existimos, dislocadas, atravesando

topografías y ajustando las memorias, recuerdos y mitos de los lugares que nos marcaron. “La mal llamada dislocación nos da continuidad, si no identidad”. Lo había dicho ya. Lo sé.

Buenos Aires 2000

“... no hay cierre. Mientras estamos en vida la vida sigue escribiendo *en uno*, a través de uno, a pesar de uno. [...] Y entonces cada punto final que estampamos resulta un engaño”.  
Luisa Valenzuela, *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York* (Buenos Aires, Norma, 2002: 245)

Asimismo, resultó ser engañoso este punto final que puse al terminar mi conversación con Luisa Valenzuela en el agosto del 2000. Continuamos en varias ocasiones, pero de esos otros contactos—algunos electrónicos, otros más directos, unos que nos permitieron compartir el mismo tiempo y espacio, otros telefónicos—muy pocas huellas persisten: “Acordate que cada tanto a la gente le da ataques de inseguridad y toma (¡no hay vocablo inocente!) la afirmación de dónde puede. Nadie es fuerte y seguro todo el tiempo, sería inhumano”, quedó de un mayo entre el 2000 y 2003; “estuve trabajando como loca y escribiendo a cuatro manos”, surge de un junio; y luego, el mensaje del agosto de 2001, “ahora estamos temblando por la pobre Argentina, el país, que parece estarse encaminando a la ruina total. Un espanto y bien triste”. Resalta también el del 14 de septiembre “Yo prenderé velita sola acá, le diré a otros, aunque las 7 pm no coincidan. Lo que me niego es ir a hacer homenaje frente a la embajada, el gobierno no se lo merece pero sí toda la gente buena de allá, que son tantas, y mi adorada Nueva York”.

Dos años más tarde la bibliografía de Valenzuela se ha enriquecido con una colección de ensayos, una novela y un

cuaderno inscrito por deseos oscuros y los otros, un cuaderno que no quiere entregarse a una categorización simplista: "...no es ésta una autobiografía, ni son estas mis memorias; son simples movimientos del cuore y del cuerpo, tendientes a la horizontalidad en más de un sentido y proclives a las más diversas sacudidas".

Mi propia bibliografía también siguió adelante. Un libro llamado *Cuerpos textuales: Metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XX* existe en el mundo real. Varios números editados de la revista *Letras Femeninas* aparecieron también vestidos de rojo. Mi país nativo ya no está en guerra. La posibilidad de traslado más o menos imaginario que me abrió "Lejana" de Cortázar de visualizar el futuro de cualquier húngara/serbia/croata/búlgara/yugoslava sigue más que vigente. Así que transformo el punto final erróneamente puesto en la entrevista anterior en un punto y una coma y retomo...

— Ahora quisiera preguntarte algo sobre la publicación de *Los deseos oscuros y los otros*. Decías que se trataba de los diarios que escribiste durante tus primeros tiempos en Nueva York. Te fuiste de Buenos Aires en 1979, después de pasar lo que más tarde los historiadores verán como los años más duros de la dictadura militar, y te quedaste en Nueva York hasta 1989. Ibas y volvías a Buenos Aires, ibas y volvías a Nueva York, para finalmente tomar la decisión de abandonar a Nueva York y quedarte en Buenos Aires. "Fue una partida absolutamente racional", decías. Y ahora me llama la atención lo que cuentas sobre *Los deseos oscuros y los otros*: "Tiende a hablar mucho más de mis movimientos de corazón". Pasar por el corazón, o sea volver a pasar por el corazón, el acto reducido y enmarañado en la etimología del verbo recordar. Lo que se escribe para recordar. O tal vez para no olvidar. Los secretos, especialmente si se trata de los del corazón que frecuentemente no pasan por el cerebro, están atrapados, escondidos en la escritura que luego, al pasar de los años, una, que ya no es del todo la misma, puede re-leer, o inclusive leer por primera vez, y

toparse de nuevo con lo escondido, tal vez con algún secreto. ¿Recuerdas el viaje de tus diarios? ¿Recuerdas el momento de ponerlos en la maleta? ¿Los enviaste por el correo o viajaron con vos? ¿Los releías? ¿Descubriste en ellos algo que no sabías de vos?

– Vayamos por partes. No fui y vine en esos diez años que viví en Nueva York. Vivía allí e hice algún viaje de vacaciones, breve, a la Argentina. No era demasiado tranquilizador el venir en plena dictadura, cuando me había pasado el tiempo en USA haciendo denuncias y trabajando junto a organismos de derechos humanos.

En cuanto a los cuadernos, ocurre que eran cosas que yo escribía a manera de diario íntimo, sin idea de publicación, pero claro, como soy escritora, siempre sintiendo que allí había una historia para explorar y explorándola desde el lenguaje. En aquellos momentos lo sentía como esbozos privados, un tratar de entender ciertos impulsos y fascinaciones, y un descifrar por escrito eso que por el simple hecho de estarlo viviendo yo estaba imposibilitada de ver con la necesaria perspectiva y/o sangre fría.

Estas *no* son mis memorias, es decir que no escribía para recordar. Es cierto que el término corazón debe de estar implícito en la palabra recordar, por eso del *cardio*. Habría que consultar un diccionario etimológico, que no tengo ahora y menos entonces, cuando entre un texto literario y otro me entregaba a estos *impromptus*.

Me gusta lo que decís del secreto. Creo que pude ponerme a trabajar sobre los textos de los cuadernos después de haber escrito *La travesía* y de haber hecho el pequeño libro sobre *Literatura y secreto*. Dar a publicación los cuadernos, organizados es cierto pero no pasados por el tamiz de la autocensura, fue como exorcizar el fantasma de *La travesía*, donde hay unos escritos que la protagonista no quiere o no puede reconocer como propios. La desfachatez de publicar ciertas confesiones personales es una forma de reconocer que el verdadero Secreto, con mayúscula, siempre está en otra parte y nos elude.

Los diarios, en realidad un montón de cuadernos despeinados, algunos a medio terminar, entreverados y muchos sin fechas, viajaron con el resto de mis libros vía marítima en un contenedor. Nunca los releía, salvo cuando necesitaba encontrar algún texto específico, porque hay allí muchos esbozos de cuentos, y están los que en algún momento armé como poemas y entregué para otras publicaciones. Es en realidad un entrevero que al final opté por respetar. Porque cuando quise separar las partes más literarias de las más íntimas, me di cuenta de que estaban absolutamente relacionadas. Quizá esa fue la mayor sorpresa que me deparó la relectura y la reestructura de los cuadernos—porque había muchas piezas dispersas—. La sorpresa de ver hasta qué punto siempre es el lenguaje el que me va llevando por los caminos de la introspección.

—Y ahora, cuando estas palabras que escribiste con tu propio puño y letra ya han pasado por la imprenta y cuando tienen su propio cuerpo textual, multiplicado en varios, ¿cómo es tenerlo entre las manos? ¿Es tan tuyo el texto como antes, cuando lo escribías en Nueva York? La escritura es un proceso de autodescubrimiento, como también lo es la lectura, ¿qué significa re-leer tu propio diario años después de encifrarlo?

—Ahora que los tengo en la mano ya no me pertenecen. Ya es un libro, algo que está ahí afuera y que interactuará con los otros y con suerte será modificado por los otros (los mismos del título). Fueron diferentes momentos de escritura, momentos de bronca, de recuperación de otros escritos, de soledad, de euforia, de querer contarle TODO. Por eso lo publicado se detiene en 1982, porque después ya fueron más espaciadas mis anotaciones, porque tenía más trabajo, porque estaba más integrada con el medio local, porque ya un poquitito había yo madurado. Aunque esos fueron los años en que estuve escribiendo con todo apasionamiento *Cola de lagartija*, entre otras cosas. También es cierto que mucho de lo que

vivi más adelante acabó formando parte más o menos indirectamente de *La travesía*.

– ¿Se escribe el diario para olvidar o para recordar? ¿Para deshacerse del peso del presente o para poder “pasar por el corazón” otra vez?

– En este caso, ni olvidar ni recordar. No se trata de algo como la máquina de la memoria de la que hablo en *La travesía*. Como siempre, al menos en lo que me concierne, se escribe para tratar de entender, para tratar de desenredar aunque sea un poquito la madeja. Y quizá también se escriba, cosa que anoté—es decir que noté—en estos fragmentos, para meter en cajitas, para archivar en cierta forma y poder pasar a otra cosa. No sé si al corazón pero sí a una nueva energía.

– ¿Cómo ves al lector de tu diario? ¿Cómo un voyeur seducido por la promesa del descubrimiento de un secreto ser que tal vez se acerque más a tu verdadero ser que el otro escondido en las tramas ficcionales?

– Preferiría no ver al lector, pero para mi sorpresa muchos amigos se entusiasmaron con el libro. En algún momento pensé que podía ser bueno para las mujeres, para no tener miedo de mirar de frente el propio deseo. Pero eso suena demasiado a autoayuda. Más bien espero que sea una respuesta para nuestro padre Freud, cuando admitió que la gran pregunta sin respuesta era para él *¿que quiere la mujer?* Bueno, en los *Cuadernos* se dice qué quiere la mujer, o al menos una mujer, porque recordemos que según Lacan *la mujer*, con artículo definido, no existe. Por lo tanto también podría ser una forma, ¿no te parece?, de demostrar existencia al conectarse con el deseo.

– ¿Crees que una siempre escribe el diario para los ojos de

alguien? ¿Para sí misma años después cuando ya no es la que fue durante el proceso de la escritura? ¿O para los ojos del otro a quien no se le puede revelar algún secreto en palabras habladas? ¿O para un desconocido imposible de prever y predecir?

– No sé. Son pulsiones muy diferentes. Yo no tuve un diario como esas jóvenes de antes que cada día empezaban una página nueva escribiendo Querido Diario. Yo soy una escritora. Siempre tengo un cuaderno conmigo, y en esos cuadernos, mientras esbozaba algún cuento o iba estructurando una novela, se colaban estas reflexiones, recuerdos, diálogos, aforismos, lo que fuere. Así que habrá párrafos escritos como ayuda memoria para armar luego un cuento, espontáneas creaciones, secretos que nadie debe ver –al menos en su momento– vómitos, escupidas, flores. La no-linearidad es lo que finalmente me interesó en todo esto, y entonces se puede decir que están escritos par nadie y para todos. Si se tiene suerte.

– ¿Has cambiado algunos nombres? ¿Protegido algunas identidades del pasado? ¿Tu pasado, o de su propio pasado?

– Cambié unos nombres y otros no. No tengo por qué meter a nadie en lo que quizá no quiera. Es una forma de respeto, una forma de pudor, y también un juego de códigos y claves.

– ¿Puedes imaginar la publicación de un diario ajeno en el que esté atrapada alguna identidad tuya, de algún pasado tuyo? “De seres que ya no son más ellos mismos, que han pasado a otras instancias de sus vidas”, decía una de las narradoras de “Cuarta versión.”

– Puedo imaginar y no creo que me guste. Siempre una es un personaje casi bidimensional para el otro. Se ve lo que se quiere ver, o lo que se brinda en ese intercambio. Por eso preferí mantener

ciertos anonimatos: esos seres son mucho más complejos y ricos de lo que pudieron haber sido en un encuentro y en un tiempo acotado. De todos modos uno de los hombres, que recibió el libro por la mayor de las casualidades, por supuesto que se descubrió tras el pseudónimo y me llamó encantado a pesar de que cuento ahí lo peor de nuestra historia y por lo tanto no lo trato demasiado bien. Una nunca puede medir del todo las reacciones de los demás, ni su forma de orgullo.

– ¿Es un diario publicado como el fantasma del pasado que hasta hace poco tiempo dormitaba soñoliento y encerrado entre las portadas de un cuaderno y que ahora tiene el poder de todos los fantasmas, el de acosarnos, sorprendernos, revelarnos algo que habría sido mejor dejar en el pasado?

– Por principio no creo que es mejor dejar dormir al perro, como aconseja el refrán. Más vale permitirle que despierte cuando corresponde y no que nos pegue un tarascón en plena pesadilla. Es decir que no creo en el tan argentino dicho de borrón y cuenta nueva. De todos modos no era un cuaderno sino un montón, como veinte, y muchos habían perdido la portada y algunos sólo tenían pocas páginas escritas y eran del todo inofensivas. Lo que no mata, engorda, alimenta la literatura.

– Tu última novela publicada, *La travesía* hasta cierto punto ofrece una respuesta (¿ficcional?) a la pregunta anterior. La antropóloga argentina que hace varios años no reside en su país, lleva consigo un secreto que en vez de desgastarse, se está volviendo más y más pesado. Y en la novela no son los diarios los que finalmente alcanzan con ella sino las cartas que una vez escribió a otra persona. *La travesía* es su recorrido por los senderos que la llevaron hasta el presente, atravesando las bifurcaciones visibles e invisibles. Finalmente el poder de ese pasado secreto irrumpe con tanta fuerza que tiene que enfrentarlo. Con todos los

demonios que lo acompañan. ¿Serán *La travesía* y *Los deseos oscuros* y *los otros* dos caras de la misma moneda? Ejemplos adicionales de esas extrañas simetrías que tus lectores ya vislumbraron en *Simetrías*? ¿Uno proveniente de las tierras ficticias y otro de la realidad?

– Lo viste muy claramente, me alegra. A mí me costó llegar a esta revelación. La verdad es que a la respuesta anterior también puedo agregar que entendí a fondo la idea de la necesidad de enfrentarse a lo no-dicho cuando escribí *Novela negra con argentinos*. Y no lo entendí desde mi experiencia personal, sino desde la escritura y a través de los personajes de dicha novela.

– La protagonista de *La travesía* reconoce en uno de los momentos finales que “puso su cuerpo en la escritura” y además “el gozo que me dio escribirlas”. El gozo, el cuerpo que hay que poner en la escritura, ¿tiene todo esto que ver con lo que desde el encuentro en Ottawa en '78 empezaste a “sospechar” como una escritura de la mujer?

– Es muy posible. Y tiene también que ver con la decisión final de publicar los diarios sin cortes, sin separar el trigo de la paja como decimos acá. Armándolos por cierto de manera más o menos cronológica y lógica, eso es todo.

– En *La travesía* aparecen personajes que en el mundo no ficcional tienen sus personas homónimas: Kurt Schwitters, Bolek Greczynski, Raquel Rabinovich, Ava Taurel. Su convivencia con otros seres imaginarios me hace recordar el famosísimo cuento de Borges “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius” en el que, ya en la posdata, al lector se le revela el poder de la imaginación cuando los objetos del planeta inventado por los enciclopedistas empiezan a encontrarse en la tierra. Y que no sólo su peso es intolerable sino que también dejan huellas en la carne. ¿La carne de los lectores? ¿Qué pasa

cuando una persona es “procesada” por la imaginación de una escritora?

– Suelo decir que *La travesía* es una “autobiografía apócrifa”, y me alegra que recuerdes a Borges, porque en Tlön él menciona, como otras veces, a Bioy Casares. Creo que esa mención, como las mías, son actos de amor y de amistad. Como cuentos cosas de su vida de creación y cito verbatim a mis amigos artistas, doy los nombres reales. Pero en los cuadernos se trata de la interacción de ciertas personas—sobre todo hombres—conmigo, entonces, a veces, me pareció prudente disfrazar identidades. Es cierto que algunos, como Joe y Tim, aparecen también en la novela. Me divierte este transvasamiento, como un cruce de fronteras de un mundo a otro. De un marco a otro, que sólo algunos personajes pueden permitirse.

– Y vuelvo una vez más a tu heroína trágica (pero concientizada), llamada Bella. “Hay un punto donde los caminos se cruzan y una pasa a ser personaje de ficción o todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación”. ¿Lo escribiste mientras apuntabas en el diario que años después tomará cuerpo como *Los deseos oscuros y los otros*?

– Claro que sí, pero tenías que venir vos para descubrirme este paralelismo que yo no había hecho consciente.

– Uno de los ejes de *La travesía* son dos representaciones de la memoria: El Teatro de la Memoria, y el Palacio de la memoria. Algunos prefieren el teatro y otros el palacio. Uno tiene el escenario, su base es la actuación, existe el público, los actores y más que todo el telón puede bajar según sea necesario. El otro es más monumental, parecido a un museo. ¿Cómo ves el estado de memoria hoy en día en la Argentina?

– Por fortuna puedo decir que, en medio de la terrible crisis económica que estamos viviendo, experimentamos una forma de salud mental al estar poco a poco recuperando la memoria. Es decir que habiendo tocado el principio de realidad, del que nos distanció el sueño de opio menemista, se empiezan a tomar acciones muy sólidas con respecto a eso de ir destapando ollas. Los cacerolazos lograron este fenómeno por, digamos, magia simpática. Y se están armando museos de la memoria, palacios mentales para no olvidar, o mejor dicho para rescatar del olvido a seres y hechos, y también formas mucho más vitales de eso que la dictadura intentó borrar y que el miedo, que recién ahora hemos perdido del todo, nos impedía registrar.

Madison, 2003

## Fluida posesión: la traducción de la identidad

Hace ya algunos años, cuando las palabras yugoslavo, serbio, macedonio, bosnio y limpieza étnica no constituían el paquete de noticias de todos los días, en los tiempos en que el castellano todavía no necesitaba adoptar la palabra balcanización, tuve una hija en el Nuevo Mundo. Su llegada me hizo mirar retrospectivamente, más allá de la historia o de cualquier espacio físico y preguntarme: ¿todos somos exiliados, todos somos traductores? Pensé en la ficción de la identidad que nos proporciona la lengua, la llamada lengua materna, y eso me indujo a escribir lo siguiente: “Mi vida comenzó en serbio, uno de los muchos idiomas que se hablaban en las tierras que en un determinado momento llegaron a llamarse Yugoslavia”. Deja de escribir, las releo y se da cuenta de que no dice la verdad. Nunca había escrito estas palabras. Al menos no en español. Existen en inglés, en su computadora, en esta misma pantalla, pero se pregunta, ¿son las mismas cuando se las escribe en español? ¿Es ella diferente cuando usa el inglés, el español, el serbio? Lo que ahora siento es una libertad que sobrepasa los límites del lenguaje, de todo lenguaje, sea el materno o cualquier otro. ¿Elegir la lengua en vez de aceptar la asignada por la madre? El asunto es complicado, pero se agrava cuando una se hace madre y su hija nace en otro idioma. Porque cabe preguntarse si una, en calidad de madre, tiene todavía el derecho de llamar maternos a los dos idiomas de su hija. Y ella sigue leyendo las palabras que una vez escribió en inglés: “Imagino mi llegada al mundo. Se anunció en serbio y me dieron el nombre, Xenia, el significado cuya etimología griega determinó el curso de mi vida. Xenia significa “extranjera”,

pero según mi madre, ni ella ni mi padre imaginaron que ese nombre iba a decidir mi futuro destino de extranjera". Sin nostalgia, ¿es posible recordar sin nostalgia? O tal vez sea el premio nunca explicitado pero sobreentendido: ¿llegar al reconocimiento de que la rayuela lingüística es el remedio para la nostalgia? Como en un juego todavía por inventar: deseas algo y no se cumple. ¿Qué haces entonces? Pasas a otro idioma. Puedes ser original tantas veces como lenguas hables. Y siempre serás diferente. Y ella determina que el acto de nombrar sea poderoso y fatalista. "Así que nací, me nombraron y me sumergieron en el código lingüístico marcado por la clase media, urbana, serbia, yugoslava, belgradense. Pero antes de adoptarlo, disfruté de las libertades de otro código, más universal: el de Babel." Nos encanta imaginar que en aquel entonces los deseos, su expresión en el lenguaje y su cumplimiento, existían casi simultáneamente, sin ningún espacio que los separase. Y ella continúa explicando que cuando tenía sed, el seno materno aparecía, cuando balbuceaba, otra boca le hacía compañía jugando a los espejos con ella. Pronto aprendió a hablar. Y con la lengua vinieron varias identidades. Le quedaban bien ceñidas, no la afectaban; tampoco la agobiaban. Tantas cosas vivió en ese idioma. Pero lo inevitable es que la lengua dejó de ser equivalencia de realidad; surgió la grieta entre los deseos y su expresión. Este es el momento de acceder a la nostalgia. Las palabras siguen fluyendo: "El resto de la historia es la busca del paraíso perdido. Estudié lenguas: español, ruso, inglés, portugués. Todo en vano. Vine al Nuevo Mundo. Viví entre dos aguas. Descubrí el mundo "en medio". Encontrar la palabra más apropiada en un idioma significaba perderla en los otros: hablar serbio significaba no hablar inglés ni español". Han pasado nueve años. No recuerda haberse sentido dividida; más bien lo contrario. Ha tenido la posibilidad de experimentar la realidad tres veces, de crear paralelismos, de actuar sin saber, de eludir ciertos finales amargos en historias favoritas, de jugar con la memoria. Se mira, pero el recuerdo aún carece de olor. Y continúa la voz: "Ahora tengo una beba en el

Nuevo Mundo. Y como mis padres hace tantos años, he ejercido el derecho de nombrarla y mi hija se deslizó al mundo en inglés, marcada por el significante Una. Y ¿quién sabe?”, escribió, “tal vez por eso, por ese significante que la esperaba listo para envolver su cuerpo, luchó por nacer en la primera hora del primer día de un mes”. Una se acerca a la pantalla atraída por alguna fuerza invisible que emana de su nombre. “¿De qué estás escribiendo?”, pregunta en serbio mientras sus ojos tratan de descifrar las combinaciones semánticas de un idioma desconocido. “De ti”, le dice la voz. “Yo haré lo mismo un día”, promete, “escribiré sobre ti”. Tal vez este sea el secreto de la identidad de la mujer. Ser traducida en la hija. Dejar que ella transforme su cuerpo en el texto. La hija marcada por el número uno y por dos idiomas que le ayudan a traducir su interior. Por un breve instante la historia parece detenerse. Un largo espacio blanco. El tiempo pasa. Cuatro años, quizá. Una no es la única. Su hermana llegó al mundo con una sonrisa. Sin el dolor en los ojos por la pérdida del paraíso. Entró en la vida lista para llevar un significante poco explícito, Nina. Ayudada asimismo por otro, tomado en préstamo de su abuela, Mila. Nina Mila, quien, como su hermana, asimiló dos culturas muy antagónicas en el momento histórico que le tocó nacer: yugoslava y norteamericana. “Desafortunadamente, escribí en 1991, la historia no termina aquí. La torre de Babel se desmorona perpetuamente. Lenguas maternas, junto con las identidades nacionales, están destinadas a la disipación y los cambios eternos. Una vez yo nací en serbio. Sin embargo, hoy ya no puedo decirlo sin vacilar ni sonreír como pidiendo disculpas. La palabra que contiene el secreto de mi identidad original ha sido tocada por demasiadas bocas, su significado desesperadamente alterado: campos de concentración, violaciones, hambre, nacionalismos. La tierra que solía estar unida bajo el nombre de Yugoslavia es hoy una tierra de exiliados. Serbios, croatas, eslovenos, macedonios, bosnios ... todos en busca del omnipotente y primordial idioma materno. Los pasos con que avanzan en la historia son los pasos perdidos de su

identidad. El seno que nos alimentó desapareció hace tiempo y al tratar de exprimirlo por la fuerza, se lo estamos negando a nuestros hijos—los que más lo necesitan—”.

Mientras tanto ella volvió al país truncado. Junto con las hijas que hablaban su idioma, pero no conocían ni el polvo ni el peso de su historia. Las hijas ocuparon de inmediato su lugar en la calle del barrio belgradense donde creció la madre. Las mismas tías seguían protegiendo sus jardines de las pelotas de los niños. Los mismos tipos, (¿o tal vez eran sus hijos?) jugaban al fútbol. Las mismas mujeres, (¿o eran sus amigas de infancia?) cuchicheaban. Sólo los árboles habían crecido y cubrían tres pisos más del edificio que estaba enfrente. Hijas con su lengua pero sin su historia. Hijas leves, con identidades que abarcaban un pequeño país egocéntrico y rebelde y todo un continente no menos egocéntrico ni orgulloso. Vuelve su mirada al texto en inglés: “El acto simbólico de la entrada de mi hija en la lengua y su separación de mi cuerpo coincidieron con el desgarramiento de mi patria. ¡Qué lindo sería poder llamarla patria! Yugoslavia está muerta, muchos se atreven a decir que nunca existió, pero sé que mi identidad fue bautizada con su leche y entiendo la importancia de ser Xenia. Soy extranjera y espero que un día mi hija Una no olvide que el signo bajo el cual nació no es sólo el nombre de la primera, sino también el de un río de Bosnia donde hace sesenta y cuatro años su bisabuela dio a luz a su hijo menor. El río Una es tan azul y limpio en la memoria de su abuelo como apareció en la foto del periódico que describía las atrocidades de la guerra civil. Y si mi hija lo recuerda, siempre entenderá la ‘bifurcación eterna del idioma materno’ insinuada por el poeta yugoslavo-estadounidense Charles Simic”.

Termina el texto en inglés. Tal vez el embarcarse en varios idiomas permite reclamar cualquier tierra, domarla, hacerla suya. Y en cuanto a la historia de la mujer que nació en un idioma pero eligió otro para dar a luz a sus hijas, continúa escribiéndose en todos sus idiomas: en español, in English, na srpskom, siempre extranjera, pero siempre en plena posesión de su ser extraterritorial.

## Bibliografía

### Obras de Luisa Valenzuela

- . *Antología personal*. Bs. As. Desde la gente/Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1998.
- . *Aquí pasan cosas raras*. Bs. As. Ediciones de la Flor, 1975 y 1991.
- . *Cambio de armas*. Hanover, Ediciones del Norte, 1982.
- . *Cola de lagartija*. Bs. As. Bruguera y México. UNAM, 1992.
- . *Como en la guerra*. Bs. As. Sudamericana, 1977 y La Habana, Casa de las Américas, 2001.
- . *Cuentos completos y uno más*. Bs. As. Alfaguara, 1999.
- . *Donde viven las águilas*. Bs. As. Celtia, 1983.
- . *El gato eficaz*. México. Joaquín Mortíz, 1972 y Bs. As. Ediciones de la Flor, 1991.
- . *Hay que sonreír*. Bs. As. Americalee, 1966.
- . *La Travesía*. Bs. As. Norma, 2001.
- . *Libro que no muerde*. México. UNAM, 1980.
- . *Los heréticos*. Bs. As. Paidós, 1967.
- . *Novela negra con argentinos*. Barcelona. Plaza y Janés, 1990, Hanover, NH, Ediciones del Norte, 1990 y Bs. As., Sudamericana, 1991.
- . *Peligrosas palabras*. Bs. As. Editorial Temas, 2001 y México. Océano, 2002.
- . *Realidad nacional desde la cama*. Bs. As. Grupo Editor Latinoamericano, 1990 y 1993.

- . *Simetrías*. Bs. As. Sudamericana, 1993 y Barcelona, Plaza y Janés, 1997.
- . "A Legacy of Poets and Cannivals: Literature Revives in Argentina", *The New York Times*, 26 marzo 1986.
- . "Buenos Aires y el secreto sonoro en" y "Jarry en castellano" en *La Patafísica*. Artefacto 3. Bs. As., Eudeba, 1999.
- . "Dangerous Words". Trad. Cynthia Ventura, *Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986, 9-12.
- . "Dirty Words". Trad. Cynthia Ventura, *Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986, 13-14.
- . "El otro libro". *Casa de las Américas* 219, La Habana, abril/junio 2000.
- . "In Search of My Own Backyard. Trad. Margaret Sayers Peden, *Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986, 15-19.
- . "La búsqueda, la escritora y la tierra sin Mal", *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, N° 1. Asociación de Literatura Femenina Hispánica, Dr. Ksenija Bilbija (ed), Dept. of Spanish and Portuguese. Madison, WI, 2001.
- . "La mala palabra", *Revista Iberoamericana*, 51: 132-33, Pittsburgh, PA, 1985, 489-91.
- . "La máscara de piedra". Rev. De la UNAM N° 530, México, marzo 1995.
- . "La naranja es la palabra" en *El naranjo*. Edición especial. México, Alfaguara, 1994.
- . "Little Manifesto". Trad. Lori Carlson, *The Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986, 20-21.
- . "Los deseos oscuros y los otros" (poesía), *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, N° 1. Asociación de Literatura Femenina Hispánica, Ksenija Bilbija (ed), Dept. of Spanish and Portuguese. Madison, WI, 2001.
- . "Mis Brujas favoritas", *Theory and Practice of Feminist Criticism*. Ypsilanti, Gabriela Mora y Karen Van Hooft, eds., 1982.

- . "My Extraordinary Ph. D" . Trad. Evelyn Picón Garfield, *The Review of Contemporary Fiction*, 6.3, Elmwood Park, IL, fall 1986: 7-8.
- . "Pequeño Manifiesto", *Hispanamérica* N° 45, Geithsburg, MD, 1986: 81-85.
- . "On Translation" en *Two Foreign Women*. Leichhardt, Pluto Press, 1990.
- . "Socalled Latin American Writing" en *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*. Steven Bell. Notre Dame, University Of Notre Dame Press, 1993.
- . "Springtime", en *Formations*. Trad. Evelyn Picon Garfield. Spring 1986: 1-3.
- . "The Five Days that Changed my Paper" . *Profession*, NY, 1991.
- . "The Other Face of the Phallus" en *Reinventing the Americas*. Edited by Bell Gale Chevigny and Gari Laguardia. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- . "There but Where, How" en *Saying Good-Bye to Julio Cortázar. Critical Essays on Julio Cortázar*. Edited by Jaime Alazraki. Robert Lecker General Editor. McGill University, 1999.
- . "The Search, the Writer and the Land of No Evil" , *Romance Studies*, 21, 1992-3, 81-84.
- . "The Writer, the Crisis and a Form of Representation" en *Critical Fictions. The Politics of imaginative Writing*. Seattle, Edited by Philomena Mariani, 1991.
- . "Los porteños y sus literaturas" , *Literature and popular culture in the Hispanic World. Hispanamérica*, Geithsburg, MD, 1981.
- . "Trying to Breathe" en *The Writer in Politics*. Edited by William Gass. Illinois, Southern Illinois University Press, 1996.
- . "Writing with the Body" , en *The writer on her Work* (vol. II): New Essays in New Territory. New York, Janet Sternburg, 1991: 192-99.

## Traducciones

- . *Bedside Manners*. Trad. Margaret Jull Costa. New York, NY, Serpent's Tail, 1994.
- . *Black Novel (with Argentines)*. Trad. Toby Talbot. Victoria, Allen and Munin, 1992 y New York, NY, Simon and Shuster, 1992.
- . *Cambio de armas* (Traducción serbia). Trad. Ksenija Bilbija. Belgrado, Izdavaco Preduzece, Rad, 1994.
- . *Clara: Thirteen Short Stories and a Novel*. Trad. Hortense Carpentier y Jorge Castello. New York, NY, Hartcourt Brace Jovanovich, 1976 y Trad. Andrea Labinger. Pittsburgh, PA, Latin American Literary Review Press, 1999.
- . *He Who Searches*. Trad. Helen Lane. Elmwood Park, IL. Dalkey Archive Press. 1979.
- . *Offene Tore. (Open Door, Traducción alemana)*. Trad. Erna Pfeiffer. Viena, Wiener Frauenverlag, 1996.
- . *Open Door*. Trad. de Hortense Carpentier. Londres. Serpent's Tail, 1992 y Berkeley, CA, North Point Press, 1988.
- . *Strange Things Happen Here: Twenty-Six Stories and a Novel*. Trad. Helen Lane. New York. Hartcourt Brace Jovanovich, 1979.
- . *Symetries*. Trad. Margaret Jull Costa. Londres, Serpent's Tail, 1998.
- . *The Lizard's Tail*. Trad. Gregory Rabassa. New York. Farrar, Strauss and Giroux, 1983.
- . *Trocca d'armas. (Cambio de armas, Traducción portuguesa)*. Trad. Eduardo Brandao. San Pablo, Art Editora, 1986.
- . *Wisseling van Wapens. (Cambio de armas, Traducción holandesa)*. Trad. Elisabeth van Elsen. Amsterdam, Uitgeverij Wereldbibliotheek, 1988.

## Bibliografía sobre Luisa Valenzuela

- Addis, Mary K. "Fictions of Motherhood: Three Short Stories of Luisa Valenzuela," en Ben Lawton and Anthony Julian Tamburri ed. *RLA: Romance Languages Annual 1989, 1: Italian, French, Pedagogy, Spanish, Linguistics*. West Lafayette, IN, Purdue Research Foundation, 1990: 353-360.
- Ainsa, Fernando. "Journey to Luisa Valenzuela's Land of Fear", tr. David Draper Clark y Djelal Kador, en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 683-90.
- . "El poder del miedo en la narrativa de Luisa Valenzuela", en *Luisa Valenzuela/Simetrías y Cambio de armas*. Valencia: Escultura, 2002, 59-79.
- Alegría, Fernando. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover, Ediciones del Norte, 1986.
- . "Introduction," en *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*. Eds. Fernando Alegría and Jorge Ruffinelli. Houston: Arte Público Press, 1990: 9-10.
- Anderson, Helene M. "Autorretrato y testimonio en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela: la dualidad del discurso especular", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, Nº 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- Andre, María Claudia. "Con el filo de la palabra: Respuestas de la literatura Argentina al discurso de la dictadura", en *DAI* 57.11, Ann Arbor, MI, mayo 1997. DAI: DA9712701. State University of New York, Albany, 1995.
- . *De Novelas, Cuentos y feminismo: conversacion con Luisa Valenzuela*. Atenea. 1997: 201-208.
- Araújo, Helena 'Valenzuela's *Other Weapons*', tr. Rick McCallister, en *Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986: 78-81.

- Bach, Caleb. "Metaphors and Magic Unmask the Soul", *Américas* 47.1, Washington DC, enero-febrero 1995: 23-27.
- Becacece, Hugo. "Luisa Valenzuela, exploradora de la palabra", en *La pereza del príncipe*. Buenos Aires, Sudamericana, 1984.
- Beltrán, Rosa. *Rosa Beltran Entrevista con Luisa Valenzuela: La Jornada*, 1999, Internet [www.monmouth.edu/~pgacarti/V-entrevista-Valenzuela.htm](http://www.monmouth.edu/~pgacarti/V-entrevista-Valenzuela.htm)
- Beorlegui, Gerardo. "Luisa Valenzuela: El libro de la perfecta armonía", en *Público*, 17 oct. 1998.
- . "Luisa Valenzuela: la literatura como la suma verdad", en *Público*, 15 oct. 1998.
- Bergero, Adriana J. (ed). "Memoria y escritura, armas contra el olvido: Una entrevista con Luisa Valenzuela", en *Mester* 22.1, Los Angeles, CA, primavera 1993: 89: 102.
- Bertelloni, María Teresa. "Eros como iter cognoscitivo: Cambio de armas de Luisa Valenzuela", en *Love, Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature*, de Alun Kenwood (ed.). Melbourne, Voz Hispánica, 1992: 13-21.
- Bilbija, Ksenija. "Between History and Myth: The Problem of Identity in Latin American Literature," en *Republika XLV*, 5-6, 1989: 68-76.
- . "(Des)enmascaramientos textuales: Diferencia e identidad en la narrativa femenina hispanoamericana", en *DAI* 51.9, Ann Arbor, MI, marzo 1991. DAI: DA9103193. Univ. of Iowa.
- . "Fluida posesión: la traducción de la identidad", *Feminaria*, Buenos Aires, IX, N°15 (julio 1999), pp. 91-92. Publicado también como "Posesionándose con fluidez: La traducción de la identidad," *Verbigracia*, Caracas, sábado, 31 de octubre de 1998. np.
- . "El gran teatro del mundo (argentino): *Realidad nacional desde la cama de Luisa Valenzuela*", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 191-208.

- . "Historia de la Mujer (el Hombre) y la Lengua: 'Cambio de armas' de Luisa Valenzuela y Douglas Rosenberg?" (una versión abreviada y revisada), en *Luisa Valenzuela/Simetrías, Cambio de armas*. Valencia: Excultura, 2002: 101-122.
- . "'La palabra asesino' de Luisa Valenzuela: La entrada en la lengua", en *Confluencia* Vol. 8, Nº 1, Greeley, CO, Otoño 1992: 159-64.
- . "Maquillaje y escritura en 'Ceremonias de rechazo' de Luisa Valenzuela: Hacia un cuerpo propio", en *Inti* 43-44, Cranston, RI, 1996, Spring-Autumn: 95-108.
- . "Notes from Pandora's Chronicle: Towards a Definition of Latin American Women's Writing," en *Gradina* XXIII, 4, 1988: 31-35.
- . "Poniendo las cartas boca abajo: *La travesía* de Luisa Valenzuela", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2002: 83-95.
- . *Other Weapons*, (Video and Multimedia Production) Dirigido por Douglas Rosenberg, Coreografía de Li Chiao Pin, Septiembre 2001 y *Change of Weapons*, Directed by Douglas Rosenberg. March, 2002.
- . "Quinta versión: Aprovechando las aperturas de "Cuarta versión" de Luisa Valenzuela," en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies/Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Vol. 3, No. 2, 1991: 217-227.
- . "The Art of Fiction: Luisa Valenzuela, en *The Paris Review*. Winter 2001, Nº 160: 196-216.
- . "The Rhetoric of the Repressed in Black Novel (with Argentines) by Luisa Valenzuela", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, Nº 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- . "Traducir el (con)texto: "Cambio de armas" de Luisa Valenzuela, en versión multimediática", en *Casa de las Américas*. enero-marzo, 2002, Nº 226: 111-118.
- . "Yo soy trampa" (Conversación de Luisa Valenzuela con Ksenija Bilbija), en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa

- Valenzuela), vol XXVII, N° 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- Block de Behar, Lisa. "Escribir sobre lo muy cercano (con perdón de toda analogía)", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 740-44.
- Boland, Roy C. "Luisa Valenzuela and *Simetrías*: Tales of a Subversive Mother Goose", en *Antípodas* 6-7, Melbourne, 1994-1995: 229-37.
- . (ed.) "A Special Number in Honour of Sally Harvey: Rebelling in the Garden: Critical Perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela", en *Antípodas* 6-7, Melbourne, 1994-1995.
- Bolling, Becky. "'Cuarta version': Implicit Subjects/Complicit Readings", en *Hispanic Journal*/Vol 14, N° 2, Indiana, PA, Otoño 1993: 105-15.
- Borden, Stuart. "The Failure of Words: Luisa Valenzuela's *Black Novel (with Argentines)* as a survivor text", (sin otros datos bibliográficos).
- Brizuela, Leopoldo. "Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los 'Cuentos de Hades' de Luisa Valenzuela", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 124-133.
- Budig-Marking, Valerie. "Vivir y escribir la lucha femenina en tres continentes: Monique Wittig, Assia Djebar y Luisa Valenzuela", en *Feminaria Literaria* V: 8: 4-10 (*Feminaria* VIII: 14, junio 1995).
- Burgos, Fernando. "Literatura a orillas del Mississippi: Diálogo con Luisa Valenzuela", en *Confluencia* Vol. 8-9 N° 2-1, Greeley, CO, Primavera-Verano 1993: 157-78.
- . "A conversation with Luisa Valenzuela". River City, Memphis State Univ., Spring 1989.
- Caldwell, Wendy. "El laberinto del discurso: Reflejos de la huida-búsqueda en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela", en *Revista Iberoamericana* 62, Pittsburgh, PA, abril-junio 1996: 439-46.

- Callejo, Alfonso. "Literatura e irregularidad en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", en *Revista Iberoamericana*, 51: 132-33, Pittsburgh, 1985: 875-82.
- Campello, Eliane T. A. "Romanceando a Arte de Narrar o Feminino: *Novela negra con argentinos*, de Luisa", en *La Chispa '95: Selected Proceedings*, de Claire J. Paolini (ed.). New Orleans: Louisiana Conf. on Hispanic Langs. & Lits., Tulane University, 1995: 59-70.
- Campuzano, Luisa. "Con los pies en la tierra", en *Casa de las Américas* XLII: 226 (enero-marzo 2002): 102-104.
- Cangas, Andrea Parada. *Dos cuentos feminista hispanoamericanos, de hoy: Luisa Valenzuela y María Luisa Mendoza*, U. of Michigan, 1993.
- Case, Barbara. "On Writing Magic and Eva Perón: An Interview with Argentina's Luisa Valenzuela", en *MS Magazine*, Nueva York, NY, oct. 1983: 18-20.
- Castillo, Debra A. "Appropriating the Master's Weapons: Luisa Valenzuela", en *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1992: 96-136.
- . "Censorship and the Female Writer: An Interview with Luisa Valenzuela", en *Letras Femeninas*, 10: 1 (1984): 55-64.
- Cogdell, Cheryl Novak. "Re-Appropriation of Patriarchal Female Myths in the Short Fiction of Luisa Valenzuela", en *DAI* 57.12, Ann Arbor, MI, junio 1997. DAI: DA9717263. University of Illinois, Urbana, 1997.
- Cook, Alyce. "*Novela negra con argentinos* and the Move Toward Reconciliation", en *La Chispa '97: Selected Proceedings*, de Claire J. Paolini (ed.). New Orleans, LA, Tulane University, 1997: 113-21.
- . *Narrative Technique in Selected Fictional Works by Luisa Valenzuela*, Univ. of Virginia, May 1995.
- . "Narrative Technique in Selected Fictional Works by Luisa Valenzuela", en *DAI* 56.5, Ann Arbor, MI, noviembre 1995. DAI: DA9531049. University of Virginia, 1995.

- Cook, Carol. "Strange Things Happen Here: Twenty Short Stories and a Novel", en *Saturday Review*, Nueva York, 23 junio 1979: 80.
- Corbatta, Jorgelina. "Cajas chinas o espejos enfrentados: Una lectura de 'Simetrías' al interior de la obra de Luisa Valenzuela", en *Luisa Valenzuela/Simetrías, Cambio de armas*. Valencia: Excultura, 2002: 169-184.
- . "Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela", en *Revista Hispánica Moderna* 67.1 Nueva York, NY, junio 1994: 167-83 y *RLA [Romance Languages Annual]* 4, West Lafayette, IN, 1992: 411-14.
- . *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Cordones-Cook, Juanamaría. "Cambio de armas: hacia el umbral del secreto", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 57-69.
- . "Cola de lagartija: La hibridez cultural como contradiscurso y resistencia", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, Nº 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- . "Como en la guerra, en busca del Otro", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. XVI, Nº 2, Ottawa, Invierno 1992: 171-85.
- . "El gato eficaz: discurso lúdico-erótico", en *La Palabra y el Hombre* Nº 76, Xalapa, oct.-dic. 1990: 239-45.
- . "Humor negro y grotesco en *Cola de lagartija*", en *Hispanófila* 110, Chapel Hill, NC, enero 1994: 71-78.
- . "Introducción: Luisa Valenzuela... 'diciendo lo que no se dice'", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, Nº 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- . "La práctica textual/sexual de Luisa Valenzuela en *Novela negra con argentinos*", en *Letras Femeninas* 21.1-2, Lincoln, NE, Primavera-Verano 1995: 37-46.

- . "Luisa Valenzuela habla sobre *Novela negra con argentinos y Realidad nacional desde la cama*", en *Letras Femeninas* 18. 1-2, Lincoln, NE, Primavera-Verano 1992: 119-26.
- . "*Novela negra con argentinos*, imagos de la guerra sucia", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 163-76.
- . "*Novela negra con argentinos: The Desire to Know*", en *World Literature Today* 69. 4, Norman, OK, Otoño 1995: 745-50.
- . *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. Nueva York, Peter Lang, 1991, xi: 118.
- . "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja', recuperación de una genealogía matrilineal", Congreso de Emory, Atlanta, 1987 y *Casa de las Américas* XLII: 226 (enero-marzo 2002): 102-104.
- . "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja', modelo cultural femenino de esparción e identificación, en *Hispanófila*. (2001): 83-105.
- Cortázar, Julio. "El gato eficaz", en *Bellas Artes*, México DF, 21 enero 1981: 2.
- . "La literatura desde otro angulo", en *Siglo 21*, 15 oct. 1998: 2.
- . Covarrubias, Miguel. "Borges no permite la dominación del lenguaje, ese monstruo que nos compone. Conversación con Luisa Valenzuela", en *Junto a una taza de café*. Monterrey, Castillo, 1984.
- Cox, Victoria. "Julio Cortázar y Luisa Valenzuela: Reflexiones en torno a la relación entre la escritura y el exilio", en *Alba de América* Vol. 15, Nº 28, Westminster, CA, julio 1997: 298-306.
- . "Political and Social Alienation: In Valenzuela's *Novela negra con argentinos*", en *Letras Femeninas* 23. 1-2, Lincoln, NE, Primavera-Verano 1997: 71-77.
- Craig, Linda. "Women and Language: Luisa Valenzuela's *El gato eficaz*", en *Feminist Readings on Spanish and Latin-American*

- Literature*, de Lisa P. Conde y Stephen M. Hart (eds.). Lewiston, NY, Mellen, 1991: 151-60.
- Cruz, Jorge. "Hay que sonreír", en *La Nación*, 27 nov. 1966.
- Cunningham, Sophie. "The game of power", en *Symetries*. Sydney, Arena, 1996.
- Chaves Abad, María José. "Ahora me narros sola: Luisa Valenzuela", en *Quimera* 123, Barcelona, 1994: 60-61.
- Chesak, L.A. "Film noir, novela negra and Luisa Valenzuela", en *Romance Notes of University of North Carolina* 39: 3 (1999): 295-302.
- Christoph, Nancy. "Bodily Matters: The Female Grotesque in Luisa Valenzuela's *Cola de Lagartija*", en *Revista Hispánica Moderna* 48.2, New York, NY, dic. 1995: 365-80.
- . "Body Matters: The Female Grotesque in Contemporary Latin American Narrative", en *DAI* 56.7, Ann Arbor, MI, enero de 1996. DAI: DA9538825. Cornell University, 1995.
- Dash, Robert C. "An Interview with Luisa Valenzuela", en *Chasqui* 21.1, Manhattan, KS, mayo 1992: 101-05
- Davies, Catherine. "The Sexual Representation of Politics in Contemporary Hispanic Feminist Narrative", en *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*, de Lisa P. Conde y Stephen M. Hart (eds.). Lewiston, NY, Mellen, 1991. 107-19.
- Delgado, Josefina. "Resignificar la lectura", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 112-123.
- Díaz, Gwendolyn. "De Hegel a Lacan: El discurso del deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", en *Revista Iberoamericana* 59. 164-165, Pittsburgh, PA, julio-diciembre 1993: 729-37.
- . "El cuerpo como texto político en el cuento de Luisa Valenzuela", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, N° 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.

- "El tango y otros simulacros: Postmodernismo y 'Simetrías'", en *Alba de América* 69: 30-31, julio 1998 y en *Luisa Valenzuela/ Simetrías, Cambio de armas*. Valencia: Excultura, 2002: 123-43.
  - "Entrevista a Luisa Valenzuela", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 27-52.
  - "Estructuras caóticas en *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 177-90.
  - (ed.) *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002.
  - "Introducción", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 9-12.
  - "Politics of the Body in Luisa Valenzuela's 'Cambio de armas' and 'Simetrías'", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 751-56.
  - "Postmodernismo y teoría del caos en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela", en *Letras Femeninas*, Lincoln, NE, 1974-1994: 97-105.
  - "Una odisea hacia el caos: *La travesía* de Luisa Valenzuela", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Gwendolyn Díaz, ed., Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 57-69.
- Díaz, Gwendolyn y María Inés Lagos (eds.). *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.
- Di Dío, Paula. "Como en la guerra: una vocación por lo inefable", en *Casa de las Américas* XLII: 226 (enero-marzo 2002): 102-104.
- Dolz-Blackburn, Inés. "El tratamiento del temor en 'Cambio de armas' de Luisa Valenzuela", en *Letras-Femeninas* 18.1-2, Lincoln, NE, Primavera-Verano 1992: 24-30.

- Dujovne Ortíz, Alicia. "Cuentos completos y uno más de Luisa Valenzuela", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, N° 1. Juanamaria Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- Dupuis, J. (1996): *Submission and Victimization in María de Zayas y Sotomayor and Luisa Valenzuela*. Albion College. (Tesis doctoral).
- Figueroa, Alvin Joaquín. "Feminismo y homosexualidad: Las voces de Luisa Valenzuela, Manuel Ramos Otero y Carmen Valle", en *New Voices in Latin American Literature/Nuevas voces en la literatura latinoamericana*, de Miguel Falquez Certain (ed.). Jackson Heights, NY, Ollantay, 1993: 175-85.
- Fitts, Alexandra F. "Reading the Body/Writing the Body: Constructions of the Female Body in the Work of Latin American Women Writers", en *DAI* 56.5, Ann Arbor, MI, noviembre 1995. DAI: DA9533008. Duke University, 1995.
- Fletcher, Lea. "Un silencio a gritos: tortura, violación y literatura en la Argentina", en *Jornadas Masculino/Femenino: las marcas del género*. Univ. de Buenos Aires, 1982. Publicado en *Literatura y Lingüística*, "Literatura, género y mujer", N° 6 (Santiago de Chile, 1993): 133-143. Una versión actualizada y ampliada apareció en "Feminaria Literaria", Año VI: N° 11: 49-53 (*Feminaria* Año IX: N° 17/18, nov. 1996).
- Flores, Ana M. *Luisa Valenzuela's Novels: A Totally Ambiguous Fluency*, Montclair State College, 1981.
- . "Valenzuela's *Cat-O-Nine Deaths*", en *The Review of Contemporary Fiction* 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986: 39-47.
- Flori, Monica. *Streams of Silver: Six Contemporary Women Writers from Argentina*. Lewisburg, Bucknell UP, 1995.
- Francescato, Martha Paley. "Cola de lagartija: látigo de palabra y la triple P", en *Revista Iberoamericana* (1985): 875-82.
- Fulks, Bárbara P. "A reading of Luisa Valenzuela's Short Story, 'La palabra asesino'", en *Monographic Review*, 4, 1988: 179-88 (sin otros datos bibliográficos).

- . "Representing Bodies in Selected Stories of Julio Cortazar and Luisa Valenzuela", en *DAI* 54.12, Ann Arbor, MI, junio 1994. DAI: DA9415315. Chapel Hill, University of North Carolina, 1993.
- Galicia, Renato Miguel. "En desuso, los escritores con un compromiso literario", en *El Financiero*, México DF, 21 oct. 1998: 54.
- García-Moreno, Laura. "Other Weapons, Other Words: Literary and Political Reconsiderations in Luisa Valenzuela's *Other Weapons*", en *Latin American Literary Review* Vol. 29, N° 38, Pittsburgh, PA, julio-diciembre 1991: 7-22.
- García-Pinto, Magdalena. "Interview with Luisa Valenzuela", en *Historias íntimas*. Hanover, NM, Ediciones del Norte, 1988.
- Gartner, Bruce S. "'Un regodeo en el asco': Cuerpos despedazados en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 79-111.
- . "'Un regodeo en el asco': Dismembered Bodies in Luisa Valenzuela's *The Lizard's Tail*", en *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 2.2, Bloomington, IN, Primavera 1994: 203-24.
- Gass, William H. and Lorin Cuoco, eds. "Trying to Breathe", en *The Writer in Politics*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois UP, 1996: 85-109.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise. "Interview with Luisa Valenzuela", en *Interviews with Latin American Writers*. Elmwood Park, IL, The Dalkey Archive Press, 1989.
- . "The Sorcerer and Luisa Valenzuela: Double Narrator of the Novel/Biography, Myth/History", en *The Review of Contemporary Fiction* 6 (1986): 105-8.
- Geisdorfer Feal, Rosemary. "The Politics of 'Wargasm': Sexuality, Domination and Female Subversion in Luisa Valenzuela's *Cambio de armas*", en *Structures of Power*, de Terry J. Peavler y Peter Standish (eds.). Albany, NY, University of New York Press, 1996: 159-88.

- Geloven, Ineke van. "Entremodernismo y postmodernismo: *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela", en *Alba de América* Vol. 12 N° 22-23, Westminster, CA, julio 1994: 271-78.
- Gimbernát González, Esther. "*Cambio de armas* (L. Valenzuela): la elocuencia del reflejo eficaz", en *Aventuras del desacuerdo: Novelistas argentinas de los 80*. Buenos Aires, Danilo Albero Vergara, 1992: 73-85.
- . "De cómo ejercitar la libertad: dos obras de Luisa Valenzuela", en *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, 6: 2, 1989: 405-21.
- Giordano, Graciela. "Identidad y roles sexuales en 'Fin de milenio' de Luisa Valenzuela", en *Letras Femeninas* Vol. XXVIII, N° II (Ksenija Bilbija ed.), Madison, WI, 2002.
- Glantz, Margo. "Llamar a las cosas por su nombre", en *Luisa Valenzuela/Simetrías, Cambio de armas*. Valencia: Excultura, 2002: 81-88.
- . "Luisa Valenzuela's *He Who Searches*", en *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, Fall 1986: 62-66.
- . "Reflexiones sobre *Simetrías*", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 247-52.
- Glickman, Nora. "La New York de Luisa Valenzuela, contrastada", en *Luisa Valenzuela sin máscara*, Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 141-153.
- Gliemmo, Graciela. "Las dos caras de la luna: 'Cambio de armas' y 'Simetrías' de Luisa Valenzuela", en *Luisa Valenzuela/Simetrías, Cambio de armas*. Valencia: Excultura, 2002: 89-99.
- . "Los atributos de la imaginación", en *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires, Beas, 1994 y 1995.
- . "'Que veinte años no es nada...'. Espacios y tiempos coincidentes en *Realidad nacional desde la cama*", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 104-111.

- Gold, Janet. "Feminine Space and the Discourse of Silence: Yolanda Oreamuno, Elena Poniatowska, and Luisa Valenzuela", en *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*, de Noel Valis y Carol Maier (eds.). Lewisburg/Londres, Bucknell UP/Associated UP, 1990: 195-203.
- Gómez Engler, Raquel. "Borrón y cuenta nueva: Reflexión sobre el uso de las máscaras de belleza en un cuento de Luisa Valenzuela", en *Alba de América* 3.4-5, Westminster, CA, 1985: 123-28.
- Gómez, Jaime P. "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela", en *Confluencia* Vol. 12, N° 2, Greeley, CO, Primavera 1997: 89-99.
- . "Testimonio, magia y polifonía: La denuncia de la dictadura, militar en la narrativa femenina del Cono Sur", en *DAI* 55.3, Ann Arbor, MI, sept. 1994. DAI: DA9421130. Univ. of Iowa, 1993.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- Guerra-Cunningham, Lucía (ed). *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review Press, 1990.
- Guest, Victoria. *Reweaving the Violated Narrative: Strategies for Confronting the Discourse of Political Terror in Luisa Valenzuela's The Lizard's Tail*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "La alegoría nacional y Luisa Valenzuela", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 209-20.
- . "Luisa Valenzuela's Literal Writing", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 709-16.
- Harris, M. "Balloon in the Wind: Black novel (with Argentines) by Luisa Valenzuela", en *Los Angeles Times* (14-06-92): 12.
- Hart, Stephen M. "Is Women's Writing in Spanish America Gender-

- Specific?", en *MLN* 110.2, Baltimore, MD, marzo 1995: 335-52.
- Heguíz, María. "Ars poetica", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 154-159.
- Henager, Paul Eric. "Gendered Readings and Interpretation in Selected Short Stories by Isabel Allende, Cristina Peri Rossi, and Luisa Valenzuela", en *DAI* 57.11, Ann Arbor, MI, mayo 1997. DAI: DA9712305. Univ. of Illinois, Urbana, 1996.
- Heras León, Eduardo. "Para presentar *Como en la Guerra*", en *Casa de las Américas* XLII: 226 (ene.-marzo 2002): 102-104.
- Hicks, Emily. "La palabra enferma: una charla con Luisa Valenzuela", en *La Opinión*, Buenos Aires, 22 junio 1986: 6-7.
- . "That Which Resists: The Code of the Real in Luisa Valenzuela's *Como en la guerra* y Valenzuela: The Imaginary Body", en *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1991.
- Hoepfner, Edward Haworth. "The Hand That Mirrors Us: Luisa Valenzuela's Re-Writing of Lacan's Theory of Identity", en *Latin American Literary Review* 20.39, Pittsburgh, PA, enero-junio 1992: 9-17.
- Hopkins, Lori J. "Writing through the Proceso: The Argentine Narrative, 1980-1990", en *DAI* 54.9, Ann Arbor, MI, marzo 1994. DAI: DA9330173. Univ. of Wisconsin-Madison, 1993.
- Ibargón, Saúl. "Todo libro debe morder: Luisa Valenzuela intenta moverle el piso al lector", en *Excelsior* (12 agosto 1980).
- Jackson, Marilyn. "Luisa Valenzuela: Ever the Realist". In *Belles Lettres*, 11 (1), enero 1996.
- Jeep, Lynda Hoffman. "Feminist Intertextuality: Fiction by Contemporary Argentine and German Women Writers", en *DAI* 55.3, Ann Arbor, MI, septiembre 1994. DAI: DA9419793. Univ. of Chicago, 1994.
- Kadir, Djelal (ed.). "Focus on Luisa Valenzuela", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995.

- Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politics: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: Univ. Minnesota Press, 1993: 27-46.
- . "Residual Authority and Gendered Resistance", en *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*, de Steven M. Bell, Albert H. Le May y Leonard Orr (eds.). Notre Dame: Univ. of Notre Dame Press, 1993: 103-21.
- . "Women writing about prostitutes: Amalia Jamilis and Luisa Valenzuela", en *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. Ed. Horna, Pierre L. and Mary Beth Pringle. Nueva York, NY, F. Ungar, 1984: 119-131.
- Katz, Jane. "I was a bit of a rebel", en *Artist in Exile. American Odissey*. Nueva York, NY, Stein and Day, 1983.
- Kerr, Lucille. "Novels and 'Noir' in New York", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 733-39.
- Krakusin, Margarita. "En San Carlos de Bariloche con Luisa Valenzuela", en *Alba de América* Vol. 17, Nº 32, Westminster, CA, Febrero 1999: 411-422.
- Kurlat, Silvia. "*Cola de lagartija*: La novela como encrucijada", en *Tramas para leer la literatura argentina* Vol. II, Nº 6, Córdoba, 1997: 125-32.
- Lacona, Sandra. "La exploración del poder tras bambalinas y la magia se encuentra en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela", en *Crónica*, Bs. As., 21 oct. 1998: 72.
- Lagos, María Inés. "Displaced Subjects: Valenzuela and the Metropolis", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 726-32.
- . "Mujer y política en 'Cambio de armas' de Luisa Valenzuela", en *Hispanamérica*, Gaithersburg, MD, 16: 46-7, 1987: 71-83.
- . "Presentación", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 13-16.
- . "Sujeto, sexualidad y literatura en *Cambio de armas y Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela", en *La palabra en*

- vilos*: *Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 131-61.
- . "Sujeto y representación: viaje al mundo del Otro en narraciones de Julio Cortázar, Luisa Valenzuela y Clarice Lispector", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, Nº 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- Lértora, Juan Carlos. "El estatuto de la ficción en *Cola de Lagartija*", en *Literatura Chilena, Creación y Crítica* 11 (1987): 12-3.
- Logan, Joy. "Luisa Valenzuela and the Body Politic: Desire, Sexuality, and Political Transgression in *Novela negra con argentinos* and *Realidad nacional desde la cama*", en *Antípodas*, 6-7, Melbourne, 1994-1995: 219-28.
- . "Southern Discomfort in Argentina: Postmodernism, Feminism, and Luisa Valenzuela's *Simetrías*", en *Latin American Literary Review* 24. 48, Pittsburgh, PA, julio-dic. 1996: 5-18.
- López-Calvo, Ignacio. "La pasividad como terapia y mecanismo de transformación social en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela", en *Alba de América* Vol. 17, Nº 32, Westminster, CA, feb. 1999: 291-98.
- "Luisa Valenzuela habla sobre *Novela negra con argentinos* y *Realidad nacional desde la cama*", en *Letras Femeninas*, 18 (1992): 119-26.
- Luisa Valenzuela, "From *The Motive: A Novel in Progress*", en *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 6, Nº 3 Fall 1986: 22-24.
- Luiselli, Alejandra. "Luisa Valenzuela: desgarrada entre la poesía y la antropofagia", en *Bellas Artes*, 21 ene. 1981: 4-5.
- Llorente Murphy, Silvia. "Aproximación a una definición del proceso militar en Argentina: Soriano, Viñas, Valenzuela", en *Confluencia* Vol. 10, Nº 2, Greenley, CO, Primavera 1995: 94-103.
- . "*Cambio de armas* de Luisa Valenzuela: Una recuperación semántica", en *Alba de América*, Vol 6, Nº 10-11, Westminster, CA, julio 1988: 117-28.

- Maci, Guillermo. "The Symbolic, the Imaginary and the Real in Luisa Valenzuela's *He Who Searches*", en *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, Elmwood Park, IL, Fall 1986: 67-77.
- Magnarelli, Sharon. "A Tale of Two Authors: Valenzuela and Borges", en *Studies in Twentieth-Century Literature*. (En prensa).
- . "Censorship and the Female Writer: An Interview/Dialogue with Luisa Valenzuela", en *Letras Femeninas* 10.1, Lincoln, NE, 1984: 55-64.
- . "El discurso del cuerpo en el cuerpo del discurso: *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela", en *Mujer y sociedad en América: Vol. 1*, de Juana Alcira Arancibia (ed.). Westminster/Mexico, Inst. Literario y Cultural Hispanico/Univ. Autónoma de Baja California, 1988: 223-32.
- . "*El gato eficaz* de Luisa Valenzuela". *Universitario* 187, México DF, julio 1981: 21.
- . "El significativo deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", en *Escritura* 16.31-32, Caracas, ene.-dic. 1991: 160-69.
- . "Espejos/Espejismos: Cuentos de hadas y el poder de los reflejos en *Simetrías*", en *Luisa Valenzuela/Simetrías, Cambio de armas*. Valencia: Excultura, 2002: 145-168.
- . "Framing Power in Luisa Valenzuela's *Cola de lagartija* (*The Lizard's Tail*) and Isabel Allende's *Lacasa de los espíritus* (*The House of the Spirits*)", en *Latin American Women Writers in Search of Themselves*, de Lucía Guerra Cunningham (ed.). Pittsburgh, PA, Latin American Literature Review Press, 1990. 43-63.
- . "Gatos, lenguaje y mujeres en *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela", en *Revista Iberoamericana* 45.108-9 (1979): 603-11.
- . "Humor and Games in Luisa Valenzuela's *El gato eficaz: The Looking-Glass World Re-visited*", en *Modern Language Studies* 13.3, 1983: 81-9.
- . "Images of Exile(d) Images: The Cases of Luisa Valenzuela and José Donoso", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 31, Río Piedras, PR, 1997: 61-75.

- ."Juego/fuego de la esperanza: En torno a *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela", *Cuadernos Americanos*, 247: 2, 1983, 199-208.
- ."Luisa Valenzuela and Isabel Allende: Latin American Politics from the Female Perspective", en *Discurso Literario*. (En prensa)
- ."Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago, Chile, Cuarto Propio, 1996: 53-77.
- ."Luisa Valenzuela's Cambio de armas: Subversion and Narrative Weaponry". *Romance Quarterly* 34, 1987: 85-94.
- ."Luisa Valenzuela." *Spanish American Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*. Ed. Diane E. Marting. New York/London, Greenwood Press, 1984: 532-45.
- ."Luisa Valenzuela: from *Hay que sonreír* to *Cambio de armas*", en *World Literature Today* 58, Norman, OK, 1984: 9-13.
- ."Luisa Valenzuela's *Simetrías*: Mirror, Mirror, on the Wall", *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 717-25.
- .*Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*. American University Studies II: *Romance Languages and Literature* 80. Nueva York, Peter Lang Publishing, 1988.
- ."(Re) Negotiating the Family Romance: Luisa Valenzuela's 'Cuchillo y madre'", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, Nº 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- ."The Lizard's Tail by Luisa Valenzuela: Discourse Denatured", en *Review of Contemporary Fiction* 6.3, Elmwood Park, IL, 1986: 97-104.
- .*The Lost Rib: Female Characters in the Spanish-American Novel*. Lewisburg, Burcknell U. P., 1985.
- ."The New Novel / A New Novel: Spider's Webs and Detectives in Luisa Valenzuela's *Black Novel (with Argentines)*", en *Studies in Twentieth Century Literature* 19.1, Manhattan, KS, Invierno 1995: 43-60.

- . "The Travelling Trope (The She Within): Metonymic Inversions in Luisa Valenzuela's *Como en la guerra*", en *Travellers' Tales, Real and Imaginary, in the Hispanic World and Its Literature*, de Alan Kenwood (ed.). Melbourne, *Voz Hispánica*, 1993: 181-87.
  - . "The Snow Guard" (traducción de "El custodio Blancanieves" de Luisa Valenzuela), en *The Forum* 6.1, 1985: 11-13 y en *Landscapes of a New Land: Short Fiction by Latin American Women*. Buffalo, NY. Ed. Marjorie Agosin, White Pine Press, 1989: 122-27.
  - . "The Spectacle of Reality in Luisa Valenzuela's *Realidad nacional desde la cama*", en *Letras Femeninas* 19.1-2, Lincoln, NE, Primavera-Otoño 1993: 65-73.
  - . "Women, Discourse, and Politics in the Works of Luisa Valenzuela", en *Antipodas* 6-7, Melbourne, 1994-1995: 157-71.
  - . "Women, Language and Cats", en *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish American Novel*, Londres, Associated Univ. Press, 1985 y "Gatos, Lenguaje y mujeres en *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela", en *Revista Iberoamericana* 45, Pittsburgh, PA, 1979: 603-11.
- Marcos, Juan Manuel. "Luisa Valenzuela: Más allá de la araña de la esquina rosada", en *De García Márquez al Postboom*. Orígenes, Madrid, 1983.
- Marsh, R.M. (1997): *Writing with the Body: Salvador Elizondo and Luisa Valenzuela*. Sidney. (Tesis doctoral).
- Martínez, Victoria. "In Search of the Word: Performance in Luisa Valenzuela's *Novela negra con argentinos*", en *Chasqui* 23.2, Manhattan, KS, nov. 1994: 54-65.
- Martínez, Z. Nelly. "Dangerous Messianisms: The World According to Valenzuela", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 697-701.
- . "*El gato eficaz* de Luisa Valenzuela: La Productividad del texto", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 4.1 Otoño 1979: 73-80.

- *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- "Entre el abismo y la Medusa: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela", en *La escritora hispánica*, de Nora Erro Orthmann y Juan Cruz Mendizábal (eds.). Miami, Universal, 1990: 101-107.
- "La mujer, la creatividad y el eterno presente", en *Revista Iberoamericana*. 132-133 (julio-dic. 1985): 799-806.
- "Luisa Valenzuela: lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, Nº 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- "Luisa Valenzuela's *Lizard's Tail*: The Deconstruction of the Peronist Mythology." *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*. Rose S. Minc, ed. Upper Montclair, N.J.: Monclair State College, 1985: 123-130.
- "Luisa Valenzuela y su heraclitiana desmesura", en *Luisa Valenzuela sin máscara*, Ed. Gwendolyn Díaz, Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 45-56.
- "Luisa Valenzuela's *Where the Eagles Dwell*: From Fragmentation to Holism", en *Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986: 109-15.
- "Luisa Valenzuela. La palabra y la represión". Segundo Congreso, Mayagüez, Puerto Rico.
- "*Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela: la escritura en tanto espectáculo de la crueldad". McGill University, Canadá.
- Marting, Diane. "Alleging Allegory?: Luisa Valenzuela's 'Escalera'", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, Nº 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- "Female Sexuality in Selected Short Stories by Luisa Valenzuela: Toward an Ontology of her Work", en *The Review of Contemporary Fiction* 6.3, Elmwood Park, IL, Fall 1986: 48-54.
- "Gender and Metaphoricity in Luisa Valenzuela's 'I'm Your

- Horse in the Night", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 702-08.
- . "La crítica feminista literaria y la novela No-realista: María Luisa Bombal y Luisa Valenzuela", en *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica en el siglo XX*. Juana Alcira Arancibia. Universidad de San José, San José, 1984.
- . "Luisa Valenzuela and New Realities: Realidad nacional desde la cama" en, *Letras Femeninas* 22.1-2, Lincoln, NE, primavera-verano 1996: 107-20.
- . "Sexuality in the Figural Mode: Luisa Valenzuela's *El gato eficaz*", *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura, A Symposium*, de Rose S. Minc (ed.). Upper Montclair, NJ, Montclair State College, 1985: 131-36.
- Masiello, Francine. "Cuerpo/presencia: mujer y estado social en la narrativa argentina durante el proceso militar", en *Nuevo texto crítico* 4 (1989): 155-72.
- Matamoro, Blas. "Novela negra con argentinos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 481 (1990): 153.
- Mattalía, S. "Mujeres tachadas, mujeres sin tacha. Cuentos de Luisa Valenzuela", en *Aun y más allá. Mujeres y discursos*. (S. Mattalía; N. Girona). Caracas, Excultura, 2002.
- Medeiros-Lichem, María Teresa. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, 2002.
- Melis, Antonio. "Luisa Valenzuela: Uno sguardo femminile sulla violenza", en *Maschere: Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, de Susanna Regazzoni y Leonardo Buonomo (eds.). Roma, Bulzoni, 1994: 203-10.
- Méndez-Faith, Teresa. "Del postboom al presente", en *Panoramas literarios: América hispana*. D.C. Heath & Co, 1995 (sin otros datos bibliográficos).
- Meyer, Doris and Margarita Fernández Olmos. *Contemporary Women Authors of Latin America*. Brooklyn: Brooklyn College Press, 1993.

- Messinger Cypess, Sandra. "Luisa Valenzuela's Versions of Bedtime/ Badtime Stories", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, N° 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- Metzger, Mary Janell. "'Oedipal with a Vengeance': Narrative, Desire, and Violence in Luisa Valenzuela's 'Fourth Version'", en *Tulsa Studies in Women's Literature* 14.2, Tulsa, OK, verano 1995: 295-307.
- Mohlenhoff, Jennifer Joan. "Reading for Bodies: Literature from Argentina's Dirty War (1976-1983)", en *DAI* 57.11, Ann Arbor, MI, mayo 1997. DAI: DA9714907. Cornell Univ., 1997
- Morello-Frosch, Marta. "Discurso erótico y escritura femenina", *Coloquio internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, de Alain Siscard y Fernando Moreno (eds.). Madrid, Centre de Recherches Lat.-Amer./Fundamentos, 1990: 21-30.
- . "En otras palabras: la ficción de la historia. Narradoras y actoras de la ficción histórica argentina reciente: Luisa Valenzuela y Liliana Heker", en *Alba de América* Vol. 17 N° 32, Westminster, CA, feb. 1999: 299-310.
- . "'Other Weapons': When Metaphors Become Real", en *Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986.
- . "Relecturas del cuerpo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 113-30.
- . "The Subversion of Ritual in Luisa Valenzuela's *Other Weapons*", en *World Literature Today* 69.4, Norman, OK, Otoño 1995: 691-96.
- Mull, Dorothy and Elsa B. de Angulo. "An Afternoon with Luisa Valenzuela", en *Hispania*, 69, 1986: 350-52.
- Mull, Dorothy. "Ritual Transformation in Luisa Valenzuela's 'Rituals of Rejection'", en *Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986: 88-96.

- Muñoz, Willy O. "*Cambio de armas* de Luisa Valenzuela: la aventura de la adquisición de la escritura ginocéntrica", en *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispano-americanas*. Madrid, Pliegos, 1992: 89-109.
- . "Del falogocentrismo a la escritura ginocéntrica: *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", en *Antípodas* 3, Victoria, julio 1991: 125-34.
- . "El lenguaje hémblico en *Cambio de armas*", en *Antípodas* 6-7, Melbourne, 1994-1995: 183-89.
- . "Las huellas de la tradición del diario femenino en 'Cuarta versión', en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, N° 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- . "Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: 'Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja'", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, de Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996: 221-46.
- . "Luisa Valenzuela: Tautología lingüística y/o realidad nacional", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17.2, Ottawa, Invierno 1993: 333-42.
- . *Polifonía de la marginalidad: La narrativa de escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999.
- Niebylski, Diana. "'Ceremonias de rechazo': la parodia humorística como terapia reconstructiva", en *Letras Femeninas*, vol. XXIII, Lincoln, NE, 1997.
- . "Humor, desamor y subversión en Luisa Valenzuela y Ana Lydia Vega", en *Estudios Filológicos* 30, Valdivia, 1995: 129-38.
- . "La palabra: Arma de doble filo en 'Cambio de armas'", *Philologica* 68, 1994: 25-30 (sin otros datos bibliográficos).
- . "La querie último: humor y subversión en Luisa Valenzuela y Ana Lydia Vega", en *Estudios de literatura chilena e hispanoamericana contemporánea*, de Eduardo Barraza (ed.). Osorno, Editorial Universidad de Los Lagos, 1996: 181-88.

- . "Peligrando la salud pública: Estrategias para cuestionar y subvertir el orden público en *Realidad nacional desde la cama*", en *Alba de América* Vol. 17, Nº 32, Westminster, CA, feb. 1999: 311-20.
- . "Rearmando a la mujer desarticulada: Estrategias de de(con)-strucción y reconstrucción en *Cambio de armas*", en *Mujeres: Escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, de Sonia Mattalia y Milagros Aleza. Valencia, Fac. de Filología, Univ. de Valencia, 1995: 46-53.
- Nwosu, A. *Práctica literaria, política y feminista en los textos de Luisa Valenzuela*. Wayne State Univ. Trabajo de investigación, 1996.
- Ordóñez, Montserrat. "Enigmas y variaciones: Luisa Valenzuela y Cristina Peri Rossi en el límite de la crítica", en *La crítica literaria en Latinoamérica*. Lima: Pacific Press: 97-106 y Revista Univ. de Antioquia 212: 96-102, Medellín, 1988.
- . "Máscaras de espejos, un juego especular: Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela", en *Revista Iberoamericana*, 51: 132-33 (julio-dic. 1985): 511-19.
- . "Memoria y poder en tres escritoras del Cono Sur: Luisa Valenzuela, Cristina Peri Rossi e Isabel Allende", en *Magazín Dominical El Espectador*, Bogotá (13-01-1985): 14-16.
- Paley Francescato, Martha. "Cola de lagartija: Látigo de la palabra y la triple P", en *Revista Iberoamericana*, 51, Pittsburgh, PA, 1985: 511-19.
- Pampillo, Gloria. "La ficción y su máscara, reflexiones en las fronteras: *Peligrosas palabras*, de Luisa Valenzuela", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 96-103.
- Panjabi, Kavita. "Physical Torture and Modes of Creative Expression: A Study of *Cambio de armas* and 'Draupadi'", en *New Visions of Creation: Feminist Innovations in Literary Theory*, de María Elena de Valdés y Margaret R. Higonmet (eds.). Tokio, Univ. of Tokio Press, 1993: 85-94.

- Parada, Andrea. "Dos cuentistas feministas hispanoamericanas de hoy: Luisa Valenzuela y María Luisa Mendoza", en *DAI* 54.11, Ann Arbor, MI, mayo 1994. DAI: DA9409776. Univ. of Michigan, 1993.
- . "Metamorfosis del deseo femenino en 'Ceremonias de rechazo' de Luisa Valenzuela", en *La Chispa '95: Selected Proceedings*, de Claire J. Paolini (ed.). New Orleans, Louisiana Conf. on Hispanic Langs. & Lits., Tulane University, 1995: 281-90.
- Plaza, G. "*Aquí pasan cosas raras*", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 346: 258-259, 1979.
- Perches, Ana. "El discurso hémbrico de Luisa Valenzuela en *Cola de la gartija*", en *Discurso femenino actual*, de Adelaida López de Martínez. Puerto Rico: Univ. de Puerto Rico, 1995: 111-20.
- Perricone, Catherine R. "Valenzuela's *Novela negra con argentinos*: A Metafictional Game", en *Romance Notes* 36.3, Chapel Hill, NC, Primavera 1996: 237-42.
- Petit, María Angélica. "Conversaciones con Luisa Valenzuela", en *Cuadernos de Marcha*. Montevideo, abril/mayo 2000.
- Picón Garfield, Evelyn. "Interview with Luisa Valenzuela", en *Review of Contemporary Fiction*, 6: 3, Elmwood Park, IL, 1986: 25-30.
- . "Luisa Valenzuela", en *Women's Voices from Latin America*. Detroit, Wayne State Univ. Press, 1987: 141-165.
- . "Muerte-Metamorfosis-Modernidad: *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela", en *Insula* 400-01, Madrid, 1980: 17.
- Piñón, Nélica. "Pandora ama el caos y la belleza", en *La Nación*, Buenos Aires, 2 nov. 1997: (Suple. "Cultura": 4).
- Potvin, Claudine. "Escribir con el cuerpo: *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela", en *Antipodas* 6-7, Melbourne, 1994-1995: 205-17.
- Punte, María José. *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década de los 80*. España. Ediciones Editorial de Navarra, 2002
- Price, Greg. "Interview with Luisa Valenzuela", en *Latin America: The Writer's Journey*. London. H. Hamilton. 1990: 98ff. 1986: 337-38.

- Pye, GERALYN. "Political Football: Sports, Power and Machismo in Luisa Valenzuela's *The Lizard's Tail*", en *Studies in Latin American Popular Culture* 13, Tucson, AZ, 1994: 115-27.
- Ramírez, Alicia N. "Humor negro de diferente voltaje en la literatura de Julio Cortázar y Luisa Valenzuela", en *DAI* 57.9, Ann Arbor, MI, DAI: DA9704540. Univ. of Washington, 1996.
- Reati, Fernando. "Fronteras y ghettos del 'futuro' en la política ficción argentina", en *Hispanamérica* 27.79, Gaithersburg, MD, abril 1998: 3-17.
- . *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires, Legasa, 1992.
- Reyes-Tatinclaux, Leticia. "Luisa Valenzuela", en *Dictionary of Literary Biography. Vol 13. Modern Latin American Fiction Writers* (First Series). William, Luis, ed. Detroit: Gale Research, 1992: 303-12.
- Roca, Augustina, "Luisa Valenzuela escribiendo", en *La Nación Revista*. (4 junio 2000): 60-67.
- Rojas Trempe, Lady. "Apuntes sobre *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", en *Letras Femeninas* 19.1-2, Lincoln, NE, Primavera-Otoño 1993: 74-83.
- Rotella, Pilar V. "Similia similibus curantur: *The Lizard's Tail* and the Writer's Tail", en *Narrativa hispanoamericana contemporánea: Entre la vanguardia y el posboom*, de Ana María Hernández de López (ed.). Madrid, Pliegos, 1996: 127-39.
- Rubio, Patricia. "Fragmentation in Luisa Valenzuela's Narrative", en *Salmagundi* 82-83 (Spring-Summer 1989): 287-296.
- . "La fragmentación como principio organizador en la ficción de Luisa Valenzuela", en *Literatura Chilena: Creación y Crítica*, 13: 1-4 (1989): 63-71.
- Saavedra, Guillermo. "Esto no es un libro", en *Letras Femeninas* (Número especial sobre Luisa Valenzuela), vol XXVII, N° 1. Juanamaría Cordones-Cook (ed.), Madison, WI, 2001.
- Santos Febres, Mayra. "Los juegos del yo: Antídotos contra la censura en 'Cuarta versión' de Luisa Valenzuela", en *Revista*

- de Estudios Hispánicos* 20, Río Piedras, PR, 1993: 311-22.
- Sabino, Osvaldo. "Los nombres y los gatos: Luisa Valenzuela y sus siete libros", en *Alba de América* 1-1, Westminster, CA, 1983: 155-66.
- Saltz, Joanne. "Desenmascarando los enmascarados: contenido/ forma y lenguaje en 'Cambio de armas' de Luisa Valenzuela". St. Cloud State University (sin otros datos bibliográficos).
- . "Stories of Power: The Short Narrative of Luisa Valenzuela", en *DAI* 48.6 (dic. 1987): 1465A.
- Schulz, Bárbara C. "Changing Patterns of Power: From South to North", en *DAI* 58.7, Ann Arbor, MI, enero 1998. DAI: DA9738981. Univ. of Oregon, 1997.
- Shaw, Donald L. "Luisa Valenzuela", en *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany, NY, State Univ. of New York Press, 1998: 95-118.
- . "The Narrative Strategy of 'La palabra asesino'", en *Antípodas* 6-7, Melbourne, 1994-1995: 173-81.
- Smith, Verity. "Review of Sharon Magnarelli's 'Reflections/ Refractions: Reading Luisa Valenzuela'", en *Antípodas*, 3, 1991: 231-32.
- Solá, Marcela. "*La travesía* o la novelización del tiempo", en *Luisa Valenzuela sin máscara*. Ed. Gwendolyn Díaz. Buenos Aires, Feminaria Editora, 2002: 134-140.
- Stavans, Ilán. "Autumn of the Matriarch?", en *The Nation*, (6 marzo 1995): 316-19.
- Swanson, Philip. "Theory and the Body: Luisa Valenzuela's *Novela Negra con argentinas* as Test Case", en *Forum for Modern Language Studies* 35.1, enero 1999: 95-105.
- Thorndike, Annalie. "Luisa Valenzuela: a feminist writer?", Univ. of Birmingham, Birmingham, 1995 (sin otros datos bibliográficos).
- Tobin, Patricia. "Voices in the Silence", en *Modern Latin American Fictions*, de Harold Bloom (ed.). Nueva York, NY, Chelsea House, 1990.

- Tomlinson, Emily. "Rewriting Fictions of Power: The Texts of Luisa Valenzuela and Marta Traba", en *Modern Language Review* 93.3, julio 1998: 695-709 (sin otros datos bibliográficos).
- Tompkins, Cynthia. "Aporías resultantes de la deconstrucción del sujeto en *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela, *Son vacas, somos puercos* de Carmen Boullosa y *Las andariegas* de Albalucía Ángel", en *Torre de Papel* 7.3, Iowa City, IA, verano 1997: 148-65.
- . "La construcción del subalterno en *Homérica latina*, de Marta Traba y *Libro que no muerde y Donde viven las águilas*, de Luisa Valenzuela", en *Confluencia* Vol. 8 N° 1, Greeley, CO, Otoño 1992: 31-37.
- . "La posmodernidad de *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela", en *Nuevo Texto Crítico* Vol. IV N° 7, Stanford, 1° semestre 1991: 169-96.
- Trevizan, Lilitiana. "Intersecciones: Postmodernidad/Feminismo/Latinoamérica", en *Revista Chilena de Literatura*, 42 (1993): 265-73.
- . "Luisa Valenzuela: Los riesgos de una versión plural y democrática", en *Confluencia* Vol. 12, N° 1, Greeley, CO, verano 1996: 93-105.
- . "La reconstrucción de las versiones oficiales: 'Cuarta Versión' de Luisa Valenzuela", en *Política/Sexualidad. Nudo en la escritura de mujeres latinoamericanas*. Lanham, MD. Univ. Press of America, 1997.
- Tyler, Joseph. "Tales of Repression and 'desaparecidos' in Valenzuela and Cortazar", en *RLA [Romance Languages Annual]* 3, West Lafayette, IN, 1991: 602-06.
- Umpierre, Luz María. "*Cola de lagartija*", en *Revista Iberoamericana* 130, Pittsburgh, PA, 1985: 430-32.
- . "Luisa Valenzuela: *Cola de lagartija*", en *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 6, N° 3, Fall 1986: 78-82.
- Van Geloven, Ineke. "Política y feminismo en *La palabra asesino* de Luisa Valenzuela", *VII Congreso Nacional de Literatura Argen-*

- tina. Actas*. San Miguel de Tucumán: Univ. Nacional de Tucumán, 1993: 689-94.
- Vásquez, María Esther. "De Nueva Delhi a Oklahoma", en *La Nación*, Buenos Aires, 5 de marzo de 1995: (Suple. "Cultura": 2).
- . "La realidad nacional desde la sátira", *La Nación*, 23 dic. 1990: (Suple. "Cultura").
- Valenzuela, Luisa y Edith Grossman. "April in Buenos Aries: Letter Without a Heading to Julio Cortázar", en *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 3, Nº 3, 1983: 83-86.
- Wenzel, Marita. "An Approach to Power Relations: Bessie Head and Luisa Valenzuela", en *Literator* 19.1, abril 1998: 51-64
- Wilson, S.R. "Cola de lagartija", en *Chasqui* XVI, Manhattan, KS, 1985: 78-9.
- Wimer, Javier. "Cuentos y cuentas de Luisa Valenzuela", en Revista Virtual *La Jornada*, México (8-10-1999) en <http://www.jornada.unam.mx/19997oct99/991008/wimer.html>
- Wlad, K. *El sujeto femenino y el lenguaje en Cambio de armas de Luisa Valenzuela*. Calgary University. (Tesis doctoral), 1997.
- Yablonsky, Linda. "Luisa Valenzuela", en *Bomb*, Nueva York, NY, 1998.
- Young, Richard A. "Detective Novels and Argentinians in Luisa Valenzuela's *Novela negra con argentinos*", en *Antípodas* 6-7, Melbourne, 1994-1995: 191-203.
- Zee, Linda S. "The Boundaries of the Fantastic: The Case of Three Spanish American Women Writers", en *DAI* 54.9, Ann Arbor, MI, marzo 1994. DAI: DA9404392. Indiana Univ., 1993.

## Índice

Prefacio	9
Aprovechando las aperturas de <i>Cambio de armas</i> de Luisa Valenzuela	11
Historia de la Mujer (el Hombre) y la Lengua: La traducción de "Cambio de armas" en diferentes medios performativos	56
¿Cómo conseguir la identidad a través de la diferencia? Algunos apuntes sobre la traducción de <i>Cambio de armas</i> de Luisa Valenzuela, tomados de mi diario y vagamente elaborados	83
El gran teatro argentino: <i>Realidad nacional desde la cama</i> de Luisa Valenzuela	93
La retórica de lo reprimido en <i>Novela negra con argentinos</i> de Luisa Valenzuela	111
Poniendo las cartas boca abajo: <i>La travesía</i> de Luisa Valenzuela	134
Yo soy trampa...	146
Fluida posesión: la traducción de la identidad	184
Bibliografía	188



Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2003 en  
**Gráfica Integral**, José Bonifacio 257, Buenos Aires, Argentina.