





LUISA VALENZUELA SIN MASCARA



**Gwendolyn Díaz**  
editora

**Luisa Valenzuela**  
**sin máscara**

**Feminista**  
Editora

Colección *Literatura y Crítica*

Diagramación de tapa:  
*Gerry Frost*

Una beca de St. Mary's University (San Antonio, Texas)  
contribuyó parcialmente a la publicación de este libro.

© 2002  Editora

© 2002 Gwendolyn Díaz

I.S.B.N.: 987-9143-02-7

Buenos Aires, República Argentina

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en la Argentina - *Printed in Argentina*

## Agradecimientos

*Agradezco a Luisa, autora del deseo hecho texto, sus palabras. Agradezco también a Lea Fletcher, por su dedicación a la literatura de autoras argentinas y su labor editorial en el campo del feminismo, campito despoblado en las pampas sin ella. Agradezco a Juanamaría Cordones-Cook sus consejos, a mi hija Julia, musa, y a mi marido Henry, paciente y comprensivo.*



## A modo de introducción

*Las confiterías y cafés de Buenos Aires son el lugar de encuentro y conversación. Algunas de ellas, como El Tortoni, remontan a tiempos pasados cuando figuras como las de Jorge Luis Borges y Alfonsina Storni recitaban allí su poesía y las clásicas orquestas de tango acompañaban a la clientela al compás del dos por cuatro. Testigo de décadas de la vida porteña desde los ochocientos, El Tortoni nos cobijó una tarde de invierno del año 2000 a mí y a Lea Fletcher para conversar sobre una pasión mutua: la literatura de mujeres. Hacía tiempo que quería entablar un proyecto con Feminaria Editora, la única editorial feminista de la Argentina, y entre copa y copetín, acordamos armar el presente volumen sobre la obra de Luisa Valenzuela y acompañarlo con una serie de conferencias centradas en los trabajos incluidos en el libro. Las jornadas “Luisa Valenzuela sin máscara” tendrían lugar en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y servirían de foro a críticos y críticas tanto de la Argentina como de Estados Unidos.*

*¿Por qué Luisa Valenzuela y por qué sin máscara? La conocí a Luisa en 1980 en la primera conferencia de Juanita Arancibia en California. Ya había leído El gato eficaz y Como en la guerra y estaba intrigada por la creatividad y audacia de esas páginas. Luisa en persona era tan audaz e imaginativa como sus textos. Decidí seguir su obra de cerca, sintiéndome cada vez más atraída por su ficción. Desde Hay que sonreír (1966) hasta La travesía*

(2001) su obra evoluciona y cambia siempre tomando fuerza de sus “demonios preferidos” (para usar una frase de Elvira Orphée): la mujer, el poder, la palabra y el deseo. En *Hay que sonreír, la mujer victimizada sonríe en la cara de su propia explotación, no sabe ni puede escapar*. En *El gato eficaz* se esboza el deseo erótico como si fuera un felino lujurioso que sabe que el pecado también se llama sabiduría. La prostituta/guerrillera de *Como en la guerra* atraviesa el tiempo y la geografía en una aventura física y verbal obsesionada con un encuentro, el de su propia identidad. Los numerosos cuentos experimentan con el lenguaje, siempre al borde de lo metafísico, donde el deseo se hace cuerpo y el cuerpo se hace texto; “escribir con el cuerpo” es su lema. Cambio de armas, novela en cuentos y posiblemente su libro más inspirado, cultiva una mujer en estado de evolución hacia la concientización, primero dependiente del ‘otro’ masculino, luego liberándose en una “Ceremonia de rechazo” bailando una danza “que le devuelve las formas y le confirma el canto”. En *Cola de lagartija el ‘otro’, la cara siniestra del poder* hecho carne sentado en el trono de la demagogia, cobra vida y casi destruye cuanto bien existe en la tierra. Pero es Luisa misma la que se le enfrenta, autora hecha personaje, para complicarle la existencia a ese brujo a quien desarma con sólo su palabra; la palabra da el poder. Novela negra con argentinos ya subvierte lo tradicional. Ella tiene la palabra, la creatividad y el poder; él la busca como a un ángel redentor, para que lo salve de la impotencia que trae el olvido. ¿Qué podría ser más irreal que la Realidad nacional desde la cama? En un cuarto surrealista se desliza una mujer, casi en trance, “si esto es vida...” piensa . . . Aquí, en este Buenos Aires al que vuelve después de un largo exilio, “pasan cosas raras” y mucho más, pero aprende a incorporarse al centro mismo de esa vida, por más irreal que sea. La simetría está de un lado y de otro, si hubo tortura y represión en el pasado, también los hay en el presente. Simetrías no nos deja olvidar que nuestro pasado cruel podría aflorar de nuevo, porque a veces, “(Sí) se detiene el

*progreso". Pero en los cuentos de hadas y de Hades aprendemos que todo es puro cuento y que para que el cuento termine bien debemos escribirlo con nuestras propias palabras, palabras de mujer a mujer, de mujer a hombre. Cuentos completos y uno más recopila su vastísima colección de cuentos, pero sabiamente señala que hay lugar para más. Al llegar hacia el final de esta travesía en el mar de la ficción valenzueliana, nos quedamos, por ahora, en La travesía, novela de búsqueda personal, de aventura hacia el yo más íntimo de nuestro ser, una vorágine de desenmascaramientos que buscan enfrentarnos con nuestra cara lavada, pura y limpia.*

*Las máscaras son nuestro alter ego, lo que podríamos haber sido o tal vez seamos pero a escondidas. Aluden a la misma médula de la identidad, porque suponen que lo falso se puede desenmascarar, que detrás de lo que vemos en la superficie hay otra realidad, tal vez más atroz. Pero sólo al quitarnos las máscaras podremos llegar más cerca de la verdad y el conocimiento. La obra de Luisa Valenzuela, colectora asidua de máscaras, propone desnudar el alma humana, correr las cortinas para que entre de lleno el sol: a cuanta más luz, más verdad.*

*Este volumen incluye un ensayo de Luisa, "Escribir el goce", que contextualiza la literatura producida por mujeres en las últimas décadas y un texto inédito de una novela por aparecer. Le siguen diez análisis críticos de la obra y un texto interpretativo. El primer ensayo, de Nelly Martínez, examina "Los cuentos de Hades" donde encuentra que los relatos subvierten la construcción cultural que por siglos mantuvo cautiva a la mujer, privándola del derecho al discurso y a la historia. Juanamaría Cordones-Cook trabaja el tema de la memoria y la desmemoria en Cambio de armas y La travesía centrándolo en la dinámica del secreto y demostrando que el secreto va hurgando con un contra-discurso para iluminar los intersticios de la memoria. Mi ensayo analiza el fluir caótico de la conciencia narrativa de La travesía, una biografía apócrifa, en su trayectoria hacia el auto-descubrimiento y la creación artística. Un*

*inconsciente reprimido genera el caos para crear un nuevo orden donde la sangre se convierte en tinta. Bilbija hace un estudio intertextual del tropo de las cartas, motivo central de La travesía, con referentes significativos en otros textos de la autora y otros a los que se aluden en la obra. Gloria Pampillo analiza los ensayos de Peligrosas palabras centrándose en el tema de la ficción, para sugerir que ésta es la otra cara de la verdad, una verdad que por oblicua es aún más apremiante. El ensayo de Graciela Gliemmo sobre Realidad nacional desde la cama comenta la relevancia histórica y nacional de la obra de Valenzuela. La realidad nacional caótica de los ochenta, cuando ocurre la acción de esta novela, se vuelve a repetir en el presente actual de la Argentina siglo XXI. Josefina Delgado hace un estudio del lenguaje en Aquí pasan cosas raras, llegando a la conclusión que la voz narrativa elige la marginalidad, se disloca, fragmenta, encubre y desplaza para ocultar el terror. Es un lenguaje de riesgo, que encumbra al mismo tiempo que delata y que surge como consecuencia de la represión. Leopoldo Brizuela contextualiza los “Cuentos de Hades” dentro de la tradición del folklore oral, notando que estos textos de Valenzuela parecen aflorar en una zona “preliteraria” o “prelingüística” donde se evidencia una igualación de autoridades, una democratización del discurso que desmitifica el discurso del patriarcado.*

*A continuación hay dos artículos escritos desde la perspectiva de autora sobre autora. Marcela Solá, poeta y escritora argentina, descubre en La travesía una obra de resistencia, un mundo que está haciéndose, una obra en proceso que comprende el desarrollo estructural de la vida como proceso donde el género y el tiempo se entrecruzan. Nora Glickman, autora argentina establecida en New York, trata el tema de la representación literaria de esa ciudad. La visión de New York en la obra de Valenzuela es contrastada con la de Glickman en la suya; dos autoras, dos perspectivas, una misma y cambiante ciudad.*

*Finalmente, el texto de María Heguiz, autora, actriz y “perfor-*

*mance artist”, es un libreto de la pieza que escribió y presentó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires para el cierre de las jornadas “Luisa Valenzuela sin máscara”. El texto de Heguiz, elaborado sobre la base de la obra de Valenzuela, entreteteje lo literario con una visión personal y dinámica que integra lo visual, lo corpóreo y lo intertextual.*

*Termino con el comienzo. De nuevo en El Tortoni con Lea, una académica norteamericana asentada en Buenos Aires desde hace más de dos décadas, hablamos de sus proyectos editoriales. Me entero que Feminaria Editora se fundó en 1988 con la revista Feminaria, que publica teoría feminista y contiene una revista dentro de una revista –FEMINARIA LITERARIA– dedicada a la teoría y crítica literarias y a la narrativa y poesía de autoras latinoamericanas y de otros países. Más adelante la editorial comienza a publicar tres colecciones de libros dedicados a la obra de escritoras de América latina: Archivo, Temas Contemporáneos y Literatura y Crítica. En una cultura donde el hombre aún domina el campo editorial y literario, este proyecto editorial llena un espacio que debía ocuparse.*

Gwendolyn Díaz  
San Antonio, 2002



K I L



## **Escribir el goce\***

**Luisa Valenzuela**

El siglo que acabamos de dejar atrás fue signado por la crítica pregunta de Freud: “¿Qué es lo que quiere la mujer?” y vivió la proliferación de respuestas variopintas, explosivas.

En el reino de la novela, al menos, la más desafiante y consistente de las innovaciones de los últimos cincuenta años ha sido la emergencia masiva de escritoras que fueron cartografiando la tierra incógnita representada durante milenios por el lenguaje de la mujer.

Se podría decir que el mundo ya no será descrito en exactamente los términos de antes. Es decir que el mundo ha cambiado.

El creciente espacio de la duda es ahora un espacio muy válido, el creciente espacio para el cambio.

Un buen lugar para posicionarse. Inestable, es cierto, ¿pero quién quiere la congelada, poco imaginativa estabilidad?

El siglo de la pregunta de Freud nació al mismo tiempo que una pseudociencia magnífica, la ‘Patafísica. Según su creador, Alfred Jarry, la ‘Patafísica se aleja tanto de la metafísica cuanto la metafísica se aleja de la física. Tanto, que acabó por dar origen a

---

\* de *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001, 53-59.

la línea Dadá - surrealismo-realismo mágico y estaciones venideras, así avance este tren de pensamiento.

La ‘Patafísica es por definición la “ciencia de las ilusiones imaginarias” y será (la cita es del 1900) “la ciencia de las individualidades a pesar de que se diga que sólo hay ciencia de las generalidades. Estudiará las leyes que controlan las excepciones y explicará al universo *suplementario* de éste que conocemos. Menos ambiciosamente, habrá de describir un universo que puede ser y quizá deba ser visto en lugar del tradicional.”

Me entusiasma la noción de suplemento. La pongo a trasluz y trato de ver a la mujer lacaniana del otro lado. ¿Al fin y al cabo no dijo Lacan en su seminario XX (otra gran marca del siglo ídem) que, designando como goce a la función fálica, la mujer accede a un goce *suplementario*?

“Notarán ustedes –agrega el maestro– que dije *suplementario*. De haber dicho *complementario* donde estaríamos. Re caeríamos en el todo”. (La traducción es mía y me disculpo de tamaña irreverencia. Los subrayados son del autor) (1975. *Encore*, p. 68, fin de cita).

El goce de la mujer. Su deseo. Indefinidos. Indefinidos hasta no hace tantos años puesto que el hombre no podía entenderlo y la mujer no parecía tener acceso al lenguaje necesario para explicarlo. No se trataba del placer sino de la jouissance, el goce, ese gozo casi místico que tiene también muy concretas connotaciones de posesión: gozar de una inteligencia, de una herencia, gozar de un patrimonio.

¿Cuándo, la mujer? Aquella del la sostenido, perdón, quiero decir tachado.

“Il y a une jouissance à elle, a cette *elle* qui n’existe pas et ne signifie rien. Il y a une jouissance à elle dont peut-être elle-même ne sait rien sinon qu’elle l’éprouve —ça elle le sait.”

(Y se va la segunda irreverencia: “hay un goce de ella, de esta ella que no existe y que no significa nada. Hay un goce de ella del cual

quizá ella misma nada sabe, sólo que lo siente —eso sí lo sabe”).

Ella lo sabe, claro, cuando ocurre, agrega Lacan. Y no le ocurre a todas.

Las mujeres están (estaban) fuera del lenguaje, el maestro dixit.

Quizá. Muchas de ellas. En aquel entonces.

Hoy, más de 35 años después del seminario XX, gran cantidad de mujeres han logrado tomar el lenguaje por las orejas para sacarlo de la senda trillada y marcarle nuevas huellas (las marcas el siglo, ese sutil trabajo de las connotaciones, de la revalorización, de la lucha contra la invisibilización marcada por el lenguaje), y son muchas, para bien o para mal, bien o mal, las mujeres que le dan un uso pernicioso: ¡escriben!

Habiendo tomado posesión de su propio lenguaje, mejor dicho habiéndose posicionado dentro del lenguaje, habiendo relevado en parte los propios mapas y amojonado su territorio lingüístico, la mujer pudo expresar su deseo y emprender con pasión la travesía hacia el conocimiento.

“(…) passion is a beautiful thing, and so is understanding, the coming to understand something which is a passion, which is a journey too” dice Susan Sontag en su reciente novela *In America*.

Quiero celebrar, en el nuevo milenio, la escritura de la mujer que irrumpió con fuerza en los últimos cincuenta años.

La palabra era fálica mientras empezábamos nuestra numeración, la cuenta de nuestros años, a partir del palito, el muy erecto. Por fin hemos entrado en la era dual, en la primacía del dos, nadando en un mar de novelas escritas por mujeres. Cierto es que una buena cantidad aún responde al discurso patriarcal, y la novela no está hecha para responder a discurso alguno simulando hacer todo lo contrario, recayendo. La novela está hecha para romper viejos moldes a cada paso, a cada vuelta de hoja.

“Por qué escribo”, se pregunta eternamente Clarice Lispector en su libro casi póstumo *A hora da estrela* (1977), y responde: “ante

todo porque he captado el espíritu de la lengua y a veces es la forma la que constituye el continente”.

Y en otra parte añade: “Mientras haya preguntas para las cuales no tengo respuestas, seguiré escribiendo”.

Porque el escribir no es exorcismo o catarsis, es más bien una confrontación con los abismos, cosa que Lispector entendió mejor que nadie:

“No, no es fácil escribir. Es como estar quebrando piedras. Chispas y astillas vuelan como desmenuzado hierro”.

No. No es fácil. ¡Pero cuánto goce fluye también como chispas de desmenuzado hierro!

“¿Gozas?” “¿Gozaste?” “¿Has gozado?” pregunta obsesivamente el personaje que es la autora a su alter ego la protagonista de *Apariciones* (1996), última novela de la mexicana Margo Glantz y todo el texto se desarrolla en un largo dar respuesta a estas preguntas. Por un simple motivo que Glantz tiene bien claro: “La escritura y la sexualidad se ejercen siempre en espacios privados y por ello mismo susceptibles de violación, espacios secretos, espacios donde se corre un riesgo mortal”, afirma en la misma obra. Y la trama se va tejiendo entre estas dos obsesiones, la sensualidad y la escritura, una y la misma cosa porque así, dirán muchos, es de difusa la sexualidad femenina o quizá porque así es la percepción de la transgresión en el mejor sentido del término, en sentido de empujar los límites, borrar los límites hasta percibir con un estremecimiento que el cuerpo que escribe y el cuerpo de la escritura se van consustanciando.

Veinte años separan la novela de Lispector de la de Glantz. Pero en ambas late la misma fascinación con la escritura, un éxtasis equivalente, la misma violación de lo sagrado allí donde lo profano y lo sagrado comparten similar *jouissance* femenina, aquella que Lacan detectó en la Santa Teresa de Bernini, una imagen de mujer tallada por un hombre, pero no pudo detectar en el lenguaje femenino.

Volviendo a *Apariciones*:

“Escribo de nuevo, gozo y la escribo. Voy vestida sobriamente. Con modestia coloco las yemas sobre el teclado, es suave, acogedor, íntimo. La escritura me calma, calma la angustia de la espera. Escribir es un encantamiento. Sobre todo cuando tengo la revelación, cuando sé cómo nombrarla: “Ya la llaman sor Lugarda de la Encarnación. En el siglo llevaba el nombre de Lugarda Aldana Torres de Villarroel”.

No serán necesariamente éstos los nombres, pero ya se van perfilando las palabras para nombrar el gozo. Por eso mismo sospecho que el artículo determinado femenino singular ya no pude expresarse, como lo pretendió Lacan, *barré*, barrado, tachado, aspirado como la letra hache, atomizado. Pero lo cortés no quita lo valiente (la cortés no se deja aplastar por la valiente) y la mujer aristotélica, racional, apolínea o mejor dicho palasateneica, se funde con la mujer la/caniana, dionisiaca, platónica, la misma que desde la caverna del goce adquiere conocimiento del mundo de las sombras. Con todas las palabras.

## I - El hoy\*

### Luisa Valenzuela

*Domingo. Septiembre, 2005*

He perdido cuenta de la fecha exacta, sólo los días de la semana por razones que no vienen al caso. Ahora parecería estar llegando la primavera. Entonces fue hace más de seis meses cuando nos abordaron justo en medio del baile, en medio de la noche. No les resultó difícil: íbamos navegando en dulzura, bogando casi, y el río apenas golpeaba los flancos del *Mañana*. Del vapor *Mañana* y también de nuestro mañana, nuestro futuro, porque del ayer ya habíamos dado buena cuenta en gran parte de los paneles y sesiones de discusión a lo largo de esos tres días de seminario flotante. Pero en aquel momento estábamos en pleno jolgorio y no había derecho, no había derecho, como bien le enrostró alguna de nosotras a alguno de ellos cuando se calmó el zafarrancho y pudimos percatarnos de lo que acababa de ocurrir. Si realmente tenían que hacerlo—si la orden era tan inquebrantable—bien podían haber elegido otro momento, se podrían haber descolgado durante algunas de las ponencias más tediosas, por ejemplo.

Lo hicieron justo durante el baile, en lo mejor del Primer Encuentro Confidencial de Escritoras, cuando ya los desacuerdos

---

\* Primer capítulo de la novela inédita “El mañana”.

con respecto al marco teórico habían sido limados, cuando ya habíamos cartografiado en parte la esencia de un lenguaje a contrapelo y establecido nuestras prioridades y las conductas a seguir en medio del descalabro total de nuestro país. Cuando ya habíamos establecido nuestro plan de acción y pautado la forma más eficaz de difundirlo, y para festejar bailábamos como locas, haciendo rondas, meneando las caderas, cantando, y hasta Ofelia que está en silla de ruedas se había plegado al baile.

En una primerísimo instancia los recibimos hasta con algarabía. ¡Hombres! gritamos muchas de nosotras, ¡hombres! como el maná descolgado del cielo. Todo lo contrario, según pudimos irnos enterando. Más bien descolgados del agua, de las mansas, espesas, hasta entonces amigas aguas del anchuroso río que ahí no más nos atacó a traición y dejó a los esbirros acercarse silenciosamente al barco en sus botes de goma, negros ellos y negros los botes. Negros de vestiduras, digo, porque de piel eran cualquier cosa, algunos tostaditos, los más jóvenes, y otros del blancuzco desagradable de aquellos que tienen la manija. Así, enfundados de negro, cuando abrieron la puerta del salón comedor –habíamos desalojado las mesas para el sarao de despedida– nos parecieron divinos. Mejor dicho a muchas de nosotras algunos nos parecieron divinos. O al menos bienvenidos. Para el baile y para otros menesteres del cuerpo los hombres suelen ser bienvenidos. Al menos para muchas de nosotras como Ofelia que fue la primera en atinar a acercarse, silla y todo.

¡Voto a bríos! gritamos, y gritamos ¡al abordaje! en cuanto salimos de la sorpresa y nos sucedió eso rarísimo de pensar que podíamos invertir los términos y abalanzarnos sobre quienes minutos antes y tan silenciosamente habían invadido nuestro barco. ¡Al abordaje! gritamos como queriendo dar vuelta el naípe, y ellos más que piratas parecían lo que eran: tropas de asalto. Adela que oficiaba de disc jockey rápidamente hizo sonar un rock desafortado, cosa que nos llevó a suponer que los hombres de negro habían venido a

revolearnos por los aires como en los buenos viejos tiempos.

Esas eran sus intenciones, sí, pero en absoluto relacionadas con la danza ni con nada medianamente placentero.

Los hombres al principio no supieron reaccionar ante tanto batifondo, tanto despliegue de música y serpentinas y globos. Cuando hacemos fiestas hacemos fiestas, nosotras. Ellos se quedaron así como alhelados y empezaron a colarse de a poco en el salón, en formación digamos a lo ancho, y acabaron rodeándonos. No parecían feroces hasta que el jefe del pelotón se puso a escupir órdenes. Porque era un pelotón no nos cupo duda, para eso somos sensibles al lenguaje, y si al principio nos sorprendieron con sus vagos efluvios de testosterona fue porque nos agarraron con la guardia baja, en plena celebración de despedida, y algo borrachitas a qué negarlo.

Alguno de ellos, entre los más jóvenes claro, en la fracción de segundo de desconcierto que originó su arremetida en nuestro campo, hasta habría salido a bailar desprevenido. Habría tomado a alguna de nosotras por la cintura y vaya una a saber el desenlace. Pero no, el jefe supo reaccionar a tiempo. El jefe a quien al rato debimos tratar de capitán como si al barco le faltara capitán, o mejor dicho capitana, de eso ya hablaremos en cuanto nos dejen hablar —si nos dejan, si no nos cortan las lenguas que buenas ganas tendrán, se les nota en los ojos.

Como si lo estuviera viviendo una vez más. Todo tan súbito y tan trastocante.

Nos dieron vuelta la página. Borrón y cuenta nueva dijeron y nosotras fuimos las borradas y quedamos fuera de la historia.

Estoy tan furiosa que ni siquiera puedo seguir contándolo.

La desesperación y la impotencia se me han ido evaporado con el tiempo. La furia subsiste. Tendría que usarla de combustible para seguir adelante con estas anotaciones. La furia es inflamable, y si toda anotación debe desaparecer, como nosotras, más le vale

esfumarse en una enorme llamarada de furia, no como pretenden hacernos desaparecer a todas las escritoras del país, borrándonos las ideas.

Ustedes son cuerpo, son mujeres antes que cualquier otra cosa, a las mujeres no les interesa el intelecto; no piensen más, disfruten, hagan gimnasia, preocúpense por su apariencia. Más o menos eso nos dijeron, sintetizando, aunque ellos carecen de todo poder de síntesis, son totalmente desbordados. Ellos no son sólo hombres, ojo, me lo debo repetir a cada paso para no caer en fáciles dicotomías. Ellos son el poder, hombres y mujeres del poder, recordarlo siempre, ellos son la ley, y es una ley de mierda.

Nos plantaron droga en el barco, nos plantaron videos porno, nos acusaron de brujas, de lesbianas todas, de subversivas y conspiradoras. Nos plantaron hasta una sarta de electrodos y materiales rarísimos diz que para fabricar bombas. No plantaron más porque no cabía. Y todo lo hicieron en el mayor sigilo, mientras nosotras con la más gloriosa de las desaprensiones bailábamos en el enorme salón comedor y en la cubierta de proa, honrando al mascarón que se abría paso solemne por las aguas del Paraná con las tetas enhiestas. Bailábamos todas hasta Ofelia como ya dije, bailaba desde la capitana hasta la última grumete, un barco enteramente tripulado por mujeres, era para el festejo.

Unas horas más tarde llegaríamos a la ciudad de Corrientes, Nuestra Señora de las Siete Corrientes, nos encantaba la idea, le bailábamos a eso, no a la Virgen de los Siete Dolores en la que nos habríamos de convertir las escritoras al rato.

Los hombres tiraron escalas a la cubierta de popa, treparon enfundados en mamelucos negros, hasta había algún hombre rana con traje de neopreno. Y cuando pudieron desprenderse de nuestras exclamaciones iniciales, cuando pudieron desprenderse de la falsa identidad de piratas impuesta por nosotras recuperando así su identidad siniestra empezaron a su vez a investirnos con calificativos, injuriosos desde su punto de vista. Se ve que los habían

aleccionado bien al lanzarlos a esta sucia maniobra, y con enorme asco nos gritaron lesbianas, y brujas, y subversivas, guerrilleras. En pleno siglo XXI imagínense ustedes, como si no hubiéramos ya entrado en el tercer milenio, como si los roles ya no fueran otros.

Unas cuantas lesbianas había entre nosotras por supuesto. Quizá habría alguna bruja nostálgica y vaya una a saber qué más. Eramos un ecléctico grupo humano, y estábamos contentas. Fue la última vez que estuvimos contentas.

Hasta habíamos tirado unas cuantas cañitas voladoras para agradecer al cielo la culminación de tan magno encuentro. ¡Balas trazadoras! declararon nuestros esbirros en el somerísimo juicio que resultó ser una pantomima total, una enorme mentira para calmar los ánimos de quienes no podían entender por qué todas las escritoras locales eran perseguidas, hasta aquellas más leídas, las que contaban una edulcorada versión de nuestra historia.

Lo demás nunca salió a la luz, la verdadera razón, la amenaza que en verdad representábamos. Ni nosotras mismas nos la creímos demasiado, al principio. Sólo eran propuestas, espacios de reflexión, ideas sueltas que se nos habían estado ocurriendo para paliar en alguna medida la crisis nacional y para escapar a las presiones externas. Nada más. Nada menos, habrán dictaminado ellos. Ahora hemos tenido tiempo de reflexionar —porque es lo único que podemos hacer aunque nos lo prohíban. ¡No piensen! nos conminaron y nos seguirán conminando. Pero nosotras, o al menos yo —no sé por qué sigo hablando en plural desde este aislamiento casi absoluto (pero sé, sé que Marcia por ejemplo no hace más que rumiar al respecto, sé que Ofelia también, ella que es socióloga, sé que Juanamaría, Sharon, Nelly, Zenia, G. Díaz, Lea, Mané, ellas que lo escribieron alguna vez con todas las letras, mucho más que yo, ellas que saben más que yo deberán de estar rumiando esto a diario). Si sólo pudiéramos comunicarnos entre nosotras al menos por algunos minutos, si estas palabras pudieran llegarles y no le llegarán a nadie...

¿Y los familiares? me preguntaría algún interlocutor que no tengo, ¿y los organismos internacionales, no hacen nada? Algo harán no cabe duda pero todos deben de sentirse más cómodos así con nuestras voces acalladas, y vaya una a saber en el resto del mundo, yo sólo tengo un parlante acá que transmite música, 50 y 50, folklore y clásico y de vez en cuando algún tango pero no demasiado no sea cosa que. Hasta la coronilla estoy de lunita tucumana, má qué lunita tucumana, sí , bueno, qué se yo, apago este simulacro de radio y me quedo con sólo los ruidos de la calle en sordina. Mi departamento da a los fondos y no tengo vecinos. Mala suerte la mía y pensar que cuando lo compré consideré que justamente éste era su mayor atractivo. Tiene una linda terraza con plantas que mira al cielo en un barrio tranquilo de casas bajas. Al principio de mi encierro me entretuve tirando flechas hechas con hojas de los pocos libros que me dejaron –un entretenimiento desesperado, vandálico– pero se ve que nadie quiere involucrarse, vaya una a saber qué lavado de cerebro les habrán hecho, cuánta desinformación, cuánta mentira, y ahora las escritoras somos subversivas; eso en cierta medida nos honra, si no fuera por el arresto domiciliario inimaginable, perverso.

Suerte que estoy rodeada de objetos que amo. Pero hay días y sobre todo noches en que llego a detestarlos, ya reventé más de un cacharro contra la pared y eso que eran recuerdos insustituibles, mi paso por Salvador de Bahía con Christian, mi viaje a los matacos en el chaco salteño. Hubo noches en que hubiera querido reventar todo y reventarme la cabeza y tirarme de la terraza y para evitar eso justamente, previendo tamaña contingencia, colocaron la altísima alambreada alrededor de mi terraza y de mi cielo, espesa, enjaulante, que me desespera más que ninguna otra cosa. Y hube de pagarla de mi propio bolsillo.

Recibo puntualmente el alquiler del departamento de Palermo, comprado cuando me saqué el premio Centella, lo digo por si alguien —¿quién alguien, a dónde mil carajos alguien se va a

preocupar por mi destino? o preguntarse estas pavadas o lo que es más leer estas anotaciones destinadas a las mil putas que la parió en cuanto haga *Seleccionar Todo, Del*.

Y la pantalla en blanco con esa inocencia de mierda que parece ostentar después de tanto involucramiento.

Debo conservar la calma.

Es lo único que tengo para enfrentarme con ellos.

Porque ya ni ideas me salen, ni maneras de ver el lenguaje a trasluz para borrarle todas las marcas del dominador. Alguna vez lo intenté. ¿Dónde habrán ido a parar todos mis ensayos? Mis archivos quemados, obliterados. Las editoriales como si nunca hubiéramos existido, esta maldita información sí lograron soplar me los esbirros, los que nunca me hablan. Me dijeron: a las editoriales ustedes las escritoras les importan un soto, no significan cifras considerables, y además, además. Me dieron a entender que unos cuantos han hecho canje: esos escritoruelos que ni se pueden llamar así, que sólo producen basura estarán ahora produciendo a cuatro manos para ocupar nuestro lugar y

y acá paro

y respiro hondo, hondo

porque estuve a punto de hacer volar el tablero de una patada de bronca incontrolable, hacer desaparecer este aparato que tengo acá a mi alcance, computadora y monitor y teclado y todo, este viejo bodrio ya obsoleto que usábamos allá por los años 80 porque claro se llevaron mi luminosa joya de última generación, la que me comunicaba con el mundo y hasta me gratificaba el tacto y me daba perfumes, y con ella yo todo lo podía, podía ver lo que ocurría en casa de cada uno de mis interlocutores y ahora tengo este mamotreto inodoro, insípido, inerte y ciego, con una luminosidad que lastima los ojos, frente al cual estoy y que unos segundos atrás estuve a punto de hacer volar por los aires para verlo estallar en mil pedazos electrónicos y ahora lo venero porque es lo único que me conecta con alguien. Me conecta conmigo, mi intermediario amigo.

Mi centro del lenguaje. Mi criatura.

Como se comprenderá, las escritoras de este país estamos totalmente cortadas de toda información. Nadie nos impide escribir que con algo hay que pasar el tiempo, pero todos los sábados viene una guardiana, al menos yo la llamo guardiana, y nos borra el disco rígido. No se nos permite ni impresora ni disquetera blanda, ni papel ni lápiz ni nada semejante; no tenemos forma de conservar el documento. Ya ni me importa, escribo para mí, sólo por principio me dirijo a ustedes que no están y nunca leerán esto, por necesidad de compañía aunque sea virtual, por no olvidar el diálogo. ¿Cuánto hace que no hablo con nadie? La lengua en la mano, dijo alguna vez Margo Glantz. Ya no tengo sus libros, mi biblioteca ha sido sabiamente expurgada, sólo me quedan los textos señeros de los malditos maestros, los maestros mansos, no los maestros malditos que tanto admiro.

Volviendo a lo cual contesto: familiares no tengo, casi, y los pocos que me quedan saben que escribir—y ni hablemos de pensar, cuando de mujeres se trata—contamina. Más vale ser administradores de empresa, como ellos. Ellos y ellas, seamos justas, siempre anduvimos luchando contra esta convención del plural eternamente masculino cuando nos discriminaba a nosotras, conviene ahora no olvidar la regla aún para señalar a aquellas que se quedaron ensartadas en el modelo antiguo.

¿Se entiende? ¡Y qué me importa que se entienda!

Yo solía abominar de los signos de exclamación, ahora abuso de ellos. !!!!!!! Es la única protesta que me está permitida.

Los puntos suspensivos también me los apropio: ... y más ... y más ... y más ... ..

Al menos dejan espacio para alguna esperanza.

Habíamos estado preparando el congreso de escritoras casi con un año de antelación. Era nuestra oportunidad de juntarnos a puertas cerradas, todas o casi todas, e intercambiar ideas y quizá diseñar algún proyecto común y evaluar los triunfos. Porque triunfos

ha habido a lo largo de las últimas décadas, y son (¡eran!) muchos.

Primer congreso integral de novelistas del país. Importante a qué dudarlo. Seminal como dijo alguien. No faltaría ni una. El comité organizador estaba formado por muchachas llenas de entusiasmo, algunas ya en su segunda novela, y necesitaban que el encuentro resultara perfecto. Necesitaban gritar a los cuatro vientos –y para eso los cuatro vientos debían soplar por allí– su entusiasmo por el revisionismo histórico, su reivindicación del papel de la mujer durante nuestro pasado no tan lejano pero remotísimo ya, maleable ya, reconquistable. Y sus ganas de cambiar el mundo, o al menos nuestro pobre país tan maltratado, y al mundo con él, en cierta medida, porque no va lo uno sin lo otro.

La propuesta me resultaba algo pretenciosa pero las apoyé con ganas. Quería encontrarme con mis pares, así, in tutto, y no en encuentros dispersos o por los congresos internacionales que nos iban convocando a unas y otras.

El congreso mayor, el mejor, el más alucinante y quizá el primero de esta envergadura (aunque envergadura no es la palabra que corresponde ¿no? tratándose de mujeres) (pero éste no es un alegato feminista, entiéndanlo bien, no toma partido en lo posible, no reconoce dogmas y no reconoce leyes y se va armando con el correr del teclado como se fueron armando nuestras ideas, y antes que nada como se fue armando nuestra apropiación del lenguaje y nuestra forma de ver los temas del mundo de escozo, bajo otra luz. De eso hablaremos más tarde, si podemos, aunque de eso se trata porque parecería ser la razón primera de nuestra condena).

Condena es el término exacto. Entonces nada de alegato feminista al pedo. Actuamos en defensa propia y en esto se nos va la vida. Porque ahora estamos encerradas, silenciadas, y son muy contados los que se animan o quieren defendernos abiertamente.

Tenemos la palabra prohibida. La escritura prohibida. Quizá también el pensamiento.

¿Fue el *Mañana* una caja de Pandora? En eso la convirtieron ellos (agentes de la represión, o vaya una a saber cómo designar al enemigo).

Nuestra meta final, ya lo dije, era la ciudad de Corrientes. Allí muchas de nosotras desembarcaríamos para tomar el primer avión de regreso a la Capital. Múltiples obligaciones nos esperaban acá. Seguirán esperando.

Las que son madres viven en familia, como siempre, pero están aún más vigiladas que las solteras o las divorciadas como yo. Y debemos salir a la calle con velo, atuendo que ya no llama la atención porque el velo se ha puesto de moda, cada vez se ven más y no son escritoras sino todo lo contrario y los maridos y novios y amantes (pero me temo que quedan pocos de los últimos, la cosa se ha vuelto a más no poder conservadora, hay casamientos masivos según tengo entendido) las prefieren así, recatadas y propias.

A mí, más que los actos me importan las palabras con las cuales se designan dichos actos, las marcas indelebles. El velo es de quita y pon, el adjetivo “veladas” nos cubre para siempre.

Nací rebelde, ¿y ahora qué?

Esto nos pasa por embarcarnos en el *Mañana*. Una nave engañosa con nombre de doble filo. ¿Cómo traducirlo? La mañana de género femenino es ésta que transcurre ahora se nos va entre las manos y mañana vendrá otra, vendrá un mañana ya sin género específico que es sólo el día siguiente: mañana te espero, mañana por la mañana. En cambio *el* mañana lo tiene todo, tiene la promesa de un futuro mejor, el mañana vendrá y seremos otros... dice el poema, y nosotras acá siendo otras, sí, en un mañana hecho de nubarrones inciertos donde nos han clavado como mariposas a la pared con el alfiler de un nombre, el mismo del que se burlan los muy productivos angloparlantes: Mañana, mañana nos dicen en nuestra propia lengua, como una promesa que no habrá de cumplirse jamás.

Creo que fue Adela Migone que sugirió la posibilidad del

barco, y nos pareció brillante. Era una manera de terminar con los tirones, unas queríamos que el congreso tuviera lugar en las montañas del norte, otras en los lagos del sur, muchas decían acá en la capital, pero acá un lugar de reunión lo suficientemente amplio nos resultaba costosísimo y además no queríamos público. En eso estábamos todas de acuerdo: nada de público, sólo un encuentro entre nosotras por primera y casi seguro última vez, porque basta ya de separarnos de la masa de la literatura global, basta de escritoras por un lado y escritores por el otro, esos detalles... Y así surgió el barco o mejor dicho la nave *Mañana*, flotando en medio de los sueños. Nos pareció preciosa con su mascarón de proa rescatado de otros tiempos, especie de sirena apuntando a un porvenir seguro, al mejor puerto. *Mañana* tenía su propia capitana, que reuniría –prometió– una tripulación del todo femenina. Lo estimamos un toque de humor y además una cierta forma de tranquilidad, ya sabemos qué poder de encantamiento ejercen los marineros sobre las blandas almas de las novelistas, aunque sean marineros de agua dulce y aunque la travesía dure sólo tres días y aunque las mentadas novelistas tengan la cabeza en otra cosa. La cabeza sí, dijo alguna de nosotras, pero ¿y el resto?... y fue así como aceptamos por unanimidad eso de navegar tripuladas por mujeres. Navegar con rumbo fijo mientras nuestras ideas eran lanzadas al garete.

Y ahora me voy a dormir, no aguanto más, mañana (retomando el vocablo) será otro día tan igual a mis días anteriores pero seguiré escribiendo, hasta el último aliento seguiré escribiendo, hasta el sábado al menos cuando todo volará a ser borrado y escribiré de nuevo y otra semana de nuevo y de nuevo y una marca quedará en esta pantalla que se torna totalmente gris y luminosa, se ríe de mí la pantalla y yo la seguiré marcando como quien con agua escribe sobre la piedra y un día, un día la piedra aparece burilada. No tengo tanto tiempo. No tengo milenios y es como si los tuviera. El tiempo detenido es *todo* el tiempo.

(Como en tantas otras noches de insomnio extrañaré locamente a mi perra Sand. Las escritoras enclaustradas que tienen gato de alguna forma se las estarán arreglando, pero yo tuve que regalarla a Sand por intermedio del portero porque, claro, cómo sacarla a la vereda tres veces por día cuando a mí sólo me está permitido pastorear dos veces por semana, cuando no llueve. Lunes y jueves. A las 6.30 de la madrugada, la hora de mis mejores sueños. Eso antes. Cuando podía soñar.)

### *Lunes*

A las 6.25 am estaba yo al pie del cañón a pesar de no haber dormido nada anoche. ¿Quién puede dormir con la excitación de la escritura que finalmente parece fluir a pesar suyo? Pero no es cuestión de distraerse. El vareador como yo lo llamo pasaría a buscarme y convenía estar lista, no sea que se le diera por entrar en casa y...

Lo esperé hasta con el velo puesto, un chador negro de los clásicos, no me resistí como tantas veces, no discutí ni nada. Yo que siempre defendí la idea de dar la cara, ahora tengo que cubrirmela con el velo... Al guardia que suele venir a buscarme para el paseo lo llamo el vareador porque me siento como los caballos del cercano hipódromo, sólo me falta el cabestro, me lleva libre sólo en apariencia, a él me ata algo así como una cuerda invisible que ni yo entiendo bien cómo funciona. ¿Por qué no huimos, las escritoras enclaustradas? ¿Qué nos/me retiene? Ahora estoy en arresto domiciliario y tengo que usar chador para salir a la calle, sólo se me ven los ojos. Siempre acompañada, claro, para un paseo higiénico que no se parece en nada a aquellos de los conscriptos de illo tempore que salían a buscar prostitutas y entonces coger era lo higiénico. Eran hombres. Para nosotras las mujeres, las novelistas en este caso, las muy pecadoras, lo higiénico es salir a dar unas vueltas por el parque: un poco de ejercicio y aire fresco, dos veces

por semana durante la semana, en horas muy tempranas, cuando no llueve. En eso son considerados, serán fundamentalistas, se habrán empapado bien de las ideas reaccionarias, pero nos quiere vivas y sanitas. El ojo del mundo parecería estar puesto en ellos, en nosotras, pero el ojo del mundo no nos defiende, sólo nos mira, como bichos bajo el microscopio, como terreno de pruebas. Intentar una improbable huida sería sólo buscarnos más complicaciones. Lo pienso bien, lo pienso y lo repienso y no le veo salida. Hoy escribo, por fin, es una forma de salida y yo me siento como caballo vareado pero no me espera carrera alguna, sólo un estancamiento en cuarteles de invierno, en mi propio paddock que por suerte tiene terraza al sol que si no... me sacan a vear cuando todavía está oscuro y no me cruzo casi con nadie y hoy, justamente hoy se me deslizó un poco el velo que me cubre la cara y pude ver con cierta nitidez a otra paseante con quien nos cruzamos a la altura de la casa de los botes, frente al lago. Ojos verdes, sólo vi sus ojos verdes, desesperados. Por la delgadez y por esos ojos estoy segura de que se trataba de Aída. A ella sí se la deben de estar haciendo dura, aunque toda tortura en nuestro caso es psicológica, no olvidemos, los organismos internacionales etc etc, aunque vaya una a saber cuán de acuerdo están todos con este experimento. Un alivio, quizá, para los poderosos del mundo. Aída entonces o la que creí ser Aída me transmitió su desesperación. Si sólo pudiéramos comunicarnos, concertar algo, hacer un plan por más descabellado. Ellos nos pasean de a una, no como los pasea-perros que llevan esa retahíla de perros, la variopinta jauría a retozar al parque. Las escritoras no retozamos, apenas caminamos a buen paso a la derecha de nuestro respectivo vareador para estimular la circulación o alguna idiotez por el estilo. Son humanitarios, dicen, humanitarios ellos, el enemigo, el poder, quienes nos tienen amordazadas con sólo aislarnos cada una en su casita, sin teléfono ni televisión o www, nada de lo que nos pueda conectar con el mundo, casi como quien dice sin espejos. Humanitarios ¡ja! somos como animales para ellos.

Nadie se cruza con nadie en este país asfixiado en el que prima un discurso unívoco. Nos tienen acá congeladas, mudas. Según me ha soplado algún guardián, nuestros libros ya no se encuentran en librería ni biblioteca alguna, es como si nunca hubiéramos sido publicadas. Y nosotras seguimos vegetando en la oscuridad de nuestros respectivos hogares, para escarnio de muchos.

Muchas veces pienso en Praga, la ciudad que Hitler preservó con la intención de dejarle al mundo un museo de la raza desaparecida. Lo nuestro es otra cosa pero no sé por qué le veo analogías. Por lo que sé, el resto del mundo sigue publicando a sus escritoras, un poco más amansadas, quizá, pero las sigue publicando. Qué dirá Susan Sontag, me pregunto, o Christa Wolf.

Me temo que muchas de las nuestras se han quebrado, muchas ya habrán renunciado a la escritura o habrán vuelto a las recetas de cocina y las recetas de amor edulcorado, lo único que nos está permitido escribir a las mujeres.

Yo no. Yo escribo aunque después me lo borren todo como un vómito. Al principio me daba por ser furiosa y mordaz y subversiva. Ahora ni eso me importa, ahora quiero dar testimonio aunque me quedan sólo cuatro días y dentro de cuatro días ¡plop! el testimonio desintegrado en el aire de un solo teclazo, como quien pincha un globo. Este teclazo lo daré yo antes de que llegue la guardiana, para no darle el gusto. Porque se ve que el hecho de borrar cierto placer le depara. Nunca faltan las resentidas. Este régimen se nutre de resentidos, corruptos, renegados. Y ahí voy, y paro porque ya estas cosas las anoté y borré, anoté y borré hasta el hartazgo. Más de medio año ya. Debería hablar del fundamentalismo que ahora parecería regir los destinos del país, pero la sola mención de la palabra me da arcadas y no es cuestión de andar perdiendo el tiempo corriendo al baño.

Prefiero meterme a recordar los congresos, los buenos viejos tiempos cuando hablábamos a más no poder y emitíamos ideas y lo que es más, mucho más, empezábamos a elaborar ideas nuevas,

distintas, desestructurantes. Mierda. Y así acabamos. Pero no éramos las únicas, ni siquiera las más avanzadas ¿estarán las demás escritoras del mundo en similares condiciones? No tengo acceso a esta información, pero sospecho que no, si no alguno de los malditos ya me lo habría informado. Somos las únicas que estamos en la mira.

No quiero volverme omnipotente. Ni sentirme tan poderosa, pensando que hago mella. Un poder espúreo pero poder al fin que nos confiere el gobierno, muy a su pesar, ocupándose tanto de nosotras. ¿Cuántas persistiremos en este baile no-baile en el que nos han metido después de cazarnos como ratas en el baile? A bordo del *Mañana*, del barco se entiende pero también un poco al borde del futuro, ya listas para entrar en él.

El barco boga plácidamente por el río y pasa frente a míseras poblaciones del litoral. En horas de descanso, entre unas sesiones y otras, nos asomamos a cubierta y allí están las mujeres lavando la ropa o buscando agua o bañándose, al principio nos miran azoradas, nosotras las saludamos, un barco todo enteramente colmado de mujeres, nosotras las saludamos, ellas repuestas del asombro nos vitorean, levantan los brazos y sacuden la ropa que estaban estrujando sobre alguna piedra. Cada tanto aparece algún hombre, más de uno se ha bajado el pantalón ante nuestros ojos como para ofendernos. Nosotras le tiramos monedas y lo aplaudimos. Alguno hasta se lo merece, debo reconocerlo, ahora, estampado como lo tengo en la memoria y es de lo poco con que puedo contar para el regodeo.

Siempre dije que escribía para mí y ahora que en verdad me veo obligada a hacerlo la cosa me resulta insoportable. Pan para hoy hambre para mañana. Dónde estarán estas páginas el sábado, si ni siquiera son páginas, si no existen más, al menos si fuera poeta y pudiera escribir algo para retener en mi memoria pero no puedo quizá ni quiero no soy poeta en estos momentos sólo me interesa

aquello que puedo sacar de mi memoria como un tesoro que la memoria me regala sin que yo sepa siquiera que estaba ahí agazapado, brindándome el descubrimiento de un saber desconocido.

¿Cómo habrán llevado a cabo la destrucción de nuestros libros? Una gran hoguera quizá como marca la tradición. El emblema de las brujas, nuestros libros. Destruídos sin derramamiento de sangre aunque quién sabe, ¿no? La tinta con la que estaban escritos era otra forma de la sangre nuestra.

Chau. No aguanto más. Me voy a dormir.

*Martes*

NO SE ASUSTE USTED  
ESTOY AQUÍ Y VINE A AYUDARLA  
POR FAVOR, NO SE ALARME  
NO GRITE. VINE A AYUDARLA

encendí la computadora y antes siquiera de entrar en el programa me encontré con ese mensaje. Aunque era tarde estaba medio dormida, después del insomnio de la noche anterior logré darme una buena panzada y me levanté como a las diez. Igual creí que soñaba, sacudí la cabeza, me restregué los ojos, me acordé que la clave era pellizcarse, me pellizqué bien fuerte, me dolió en concordancia, no, no estaba soñando, casi grito pero a tiempo me contuve, atendí la advertencia, NO GRITE, y con desesperación me puse a clickear en los íconos a ver cómo podía entrar en esta web estrafalaria que llegaba a mí sin conexión telefónica alguna.

Pero el aparato no me respondía, NO SE ASUSTE me decía, solamente, y yo claro cada vez más aterrada como si hubiera un fantasma en mi asoleada casa, no podía tratarse de nuestros muy humanos -inhumanos- represores porque ellos siempre te tratan de voceo, es al puro voceo que te tratan para peyorizarte, si hasta mi portero que solía ser tan respetuoso ahora me dice Tomás, así, como

con rabia, cada vez que me tiene que alcanzar las compras del supermercado

Todo esto pasa a toda velocidad por mi cabeza disparada entre la excitación más loca y el espanto, qué es este mensaje, quién y cómo sobre todo cómo se habrá metido ese quién en mis archivos, ¿y todo lo que escribí ayer y anteayer, cómo recuperar lo escrito, qué información incriminatoria habré metido yo allí, qué dije que pueda condenarme para siempre, cómo...? de golpe la pantalla viró al azul—esta vieja computadora es en blanco y negro— y en letra blancas enormes apareció un mensaje

SOY OFER. DE ISRAEL

¿SE ACUERDA USTED DE MÍ?

Me dio tiempo para pensar, Omer, Omer, sí Omer, claro, el congreso aquél en Jerusalén, las agresiones después en el kibutz, ese muchacho tan decidido que se pasó de bando y se unió a nosotras las escritoras, ahí sí que fuimos subversivas quién hubiera dicho cómo les dimos vuelta el seso a los kibutzim, cuánto conversé con ese Omer toda una noche tomando té de menta, qué cerca lo sentí, cómo habrá hecho para meterse en mi computadora ahora que no estoy en la red.

El recuerdo me despertó una enorme sonrisa nacida del alma. La sonrisa se me congeló y quedé mostrando los dientes porque de golpe las letras cambiaron solitas, como quien da vuelta la página: MIRE A SU IZQUIERDA, POR FAVOR leí, y sentí el cuello rígido y la mueca brutal, la necesidad de salir corriendo y no tener dónde ir, la imposibilidad de moverme.

Por fin pude hacer girar la silla, muy despacito, sin un solo pensamiento, la mente hecha puré y los pies de trapo.

Y allí estaba ese lejano Omer, no más, asomando entre las cortinas recogidas del ventanal, con una sonrisa de enorme picardía pero también inquieta.

Su voz me sacó del anonadamiento

– Hice lo posible por no alarmarla, me dijo.

NO SE ALARME NO GRITE me había dicho la compu, nosealarmenogrite, como una sola palabra me titilaba ahora en la retina y yo con todo señorío y autocontrol no me alarmé ni grité, hice algo del todo inesperado, me largué a reír y reír descontroladamente, reí y reí y no pude ni emitir palabra, traté de preguntarme por qué me causaba tanta risa todo esto y la pregunta me hacía reír más, estuve como mil horas riendo, doblada en dos, lágrimas me saltaban de los ojos, casi ni podía respirar , creí que me iba a morir de risa, literalmente morir y no era una metáfora sé que ha habido casos, el corazón se me iba a escapar del pecho como bien dicen, y el pobre muchacho que ya es un hombre no sabía qué hacer, tampoco podía contener la risa ante tanta risa inesperada, y quiso sentarse a mis pies pero no pudo y eso más gracia me causó, más carcajadas, porque más que un hombre parecía un artefacto ambulante con un traje lleno de bolsillos y pinzas que asomaban y ganchos y una parafernalia imposible de asimilar a simple vista.

Tuvo que irse sacando los fierros de encima como quien se despluma. No. Como meccano oficiando un strip tease, como robot que va desprendiéndose de sus piezas hasta develar su alma, es decir un cuerpo muy humano.

Sólo entonces pude ponerme de pie y serenarme un poco, jadeante todavía. Él me pudo abrazar, de puro conmovido no más, y si alguna lágrima se soltó por ahí prefiero pensar que era una de esas convocada por la risa.

Como si hubiéramos corrido los mil metros llanos, como si hubiéramos escalado el Aconcagua, jadeantes y casi sin aliento nos echamos en el sofá de mi estudio.

– Vos corriste los mil metros llanos vos escalaste el Aconcagua, ¿cómo llegaste hasta acá?

– Algo de eso hubo.

– Estoy muy vigilada.

– Estuve en aquel entonces en el ejército israelí, ¿recuerda?

– No. Creí que eras poeta.

– Escritor. También. Aquella noche mencionamos precisamente las contradicciones, las paradojas.

– ¿Cómo llegaste hasta acá? ¿Y por qué?

La curiosidad mató al gato, dicen los ingleses. En mi caso particular la curiosidad estaba matando el milagro.

Séptimo piso, arresto domiciliario, vigilancia las 24 horas (me la cobran como gastos de consorcio), y aquí tengo a mi lado a un hombre plagado de bolsillos que me sonrío como si su presencia en mi hábitat fuera del todo natural y yo insisto en saber cómo y por qué en lugar de permitirme el maravillamiento. El agradecimiento.

El agradecimiento vendría después, en oleadas cada vez más dulces.

– Entré en medio de la noche, ¿nunca oyó hablar del hombre araña?

– Oí hablar del peligro.

– Pan comido. Ejército israelí, no lo olvide.

Muchos kilómetros de Israel hasta acá, muchos años que no nos veíamos, ¿cuántos años? Y yo que nunca le contesté las cartas.

Once años me dijo él, pero hay gente a quien es imposible olvidar, me dijo él, porque de golpe es como si a uno le hubieran dado vuelta el eje. Alguien puede pasar un minuto por la vida de uno, una hora, cinco o seis horas como en su caso y uno ya no es más el mismo, uno queda mirando en otra dirección y ya empieza a vislumbrar cuál es su norte, el norte propio, el irrenunciable. Por eso estoy acá.

– Es muy peligroso.

– Justamente. Voy a tratar de hacer algo al respecto, ayudarla. Si no hubiera estado usted en peligro lo más probable es que nuestros caminos nunca se habrían vuelto a cruzar.

Mi confusión perdura. Medio año casi casi sin hablar y de golpe esta inesperada compuerta que se abre. Quería decírselo todo pero más mucho más necesitaba que él me lo dijera todo y él se había vuelto parco. Reticente. De golpe le empecé a ver los

rasgos que se le habían endurecido con el tiempo, esa mandíbula del todo firme, hasta imponente, esos ojos de un verde metálico o quizá grises, cambiantes, el derecho con la pupila para siempre dilatada que le daba a su expresión algo de soñador empedernido, y ese nuevo tajo profundo surcándole la mejilla. Caracortada, le dije cuando ya empezó a inundarme la ternura, como para paliar un poco.

Y tan joven, tan joven, ¿qué hacía acá en mi cárcel?

Todo lo necesitaba saber, yo, y me daba miedo que el tiempo no alcanzara para contestar tanta pregunta. ¿Hasta cuándo se quedaría, cuánto tiempo tendría él para mí, cuánto tiempo podría permanecer acá sin ser descubierto? Era la más imperiosa de todas las preguntas y la que menos me animaba a formular.

La desesperación de querer agarrarlo todo al mismo tiempo sin saber qué se podría hacer con ese todo.

Él empezó a poner orden.

El Mossad, me dijo, me dijo que había trabajado para el Mossad.

– Me pregunto por qué los servicios secretos israelíes se interesan precisamente por mí, si ni siquiera soy judía, que yo sepa.

– Me intereso yo y eso basta.

Había trabajado... después pensé. Y ahora ¿qué? ¿Para quién trabajaba? No fue fácil sacarle más información. Tuve que resignarme con la que tenía, y rumiarla y examinarla por todos los costados mientras Omer se daba una buena ducha caliente y yo aprovechaba para cambiarme rápido y peinarme y arreglarme dignamente con los maquillajes que yacían ahí inertes sobre mi cómoda desde el momento del encierro. Después fui a prepararnos café y se me ocurrió hacer una omelette de queso que siempre me salen bien.

– Afeitado, me asombré cuando se asomó a la puerta de mi diminuta cocina.

Metió la mano en uno de sus infinitos bolsillos y sacó una

afeitadora a pilas, extrachata. De otro bolsillo sacó algo que parecía ropa interior, bien limpia, y con mi antiguo desparpajo estuve a punto de preguntarle dónde escondía los condones pero me pareció por demás irreverente. Joven y todo como era, ahí frente a mí en la mínima mesa de la cocina tenía sentado a mi héroe, devorando la omelette como si no hubiera comido en los últimos tres días. Quizá no comió, me dije, pero ni eso me decidí a vocalizar.

Nunca hubiera pensado que algún día habría de formularme, aunque más no fuera mentalmente, esa breve y rotunda frase: mi héroe. Mi héroe, qué mamarracho, y sin embargo ahí lo tenía frente a mí como llovido del cielo, manducando a cuatro carrillos, comiéndome toda la ración de pan hasta el jueves y bienvenido. ¿Cómo se llamará esto que yo estaba sintiendo?

||

K

L



## Luisa Valenzuela y su heraclitiana desmesura

Z. Nelly Martínez

En un reciente trabajo examiné “Cuentos de Hades” de Luisa Valenzuela, colección incluida en el volumen *Simetrías*, y lo hice en términos de lo que interpreté como una “lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional” (*Letras Femeninas* 177-200). Para ello fue necesario analizar los dos procesos que, íntimamente relacionados, forjaron el mundo de Occidente y fundamentaron nuestra modernidad: el civilizador y el colonizador. En esos procesos la institucionalización del cuento de hadas jugó un rol esencial. No es casual que los textos que integran la colección de Valenzuela parecieran sugerir que el mundo moderno, con su ideal de una organización paternalista y racional de la existencia, se constituyó a sí mismo como un extendido cuento de hadas —un cuento que se está deconstruyendo en la actualidad y poniendo en evidencia su potencial descolonizador. No sorprende que un buen número de autores hispanoamericanos tiendan a problematizar el discurso oficial, y que sus obras nos inviten a una práctica descolonizadora tanto de los textos que leemos como de los que vivimos ya como individuos, ya como pueblo.

Se hace referencia aquí a una práctica que nos libere del opresor internalizado y amplíe los registros de la conciencia redimiéndonos del sentimiento de inferioridad e infantilismo que explica nuestro perenne estado de dependencia. Se sugiere, además, la necesidad de una toma de conciencia del poder del

lenguaje en la constitución y reconstitución del mundo y de la subjetividad humana; del rol axial que ésta desempeña en la deconstrucción y/o el mantenimiento del orden establecido; del potencial subversivo de la risa irreverente, la duda problematizadora, y la iconoclasta recreadora. Se señala, en suma, la necesidad de desafiar la dogmática ley del Padre, la institucionalización de una historia oficial escrita en “su nombre”, y la creación de dualidades marcadas por la inferiorización de “el otro”. Se apunta, finalmente, a la necesidad de subvertir la construcción cultural que por siglos mantuvo cautiva a la mujer mientras la privaba del derecho a una práctica discursiva propia y, por ende, del de elaborar su propia historia. Tal como están presentadas en “Cuentos de Hades”, las protagonistas de esos textos se erigen como paradigmas de esa subversión: entre otras, Caperucita Roja, la última esposa de Barbazul, Blancanieves, Cenicienta, y las dos hermanas de la conocida historia “Las dos hadas”, conformista la una y rebelde la otra. Soslayando la represiva linearidad de la visión oficial del mundo y subvirtiendo las historias que canonizó la tradición, esas protagonistas vuelven su atención hacia dentro, por así decirlo, hacia los abismos de la experiencia donde, según lo sugiere Valenzuela, brilla la luz del entendimiento y el potencial de transformación. Esa potencialidad, también inscrita en el lenguaje en tanto sistema de relaciones y diferencias, se materializa luego en un discurso deconstructor por el que las jóvenes reclaman el derecho a “narrarse ellas mismas”, es decir, a elaborar sus propias historias.

Efectivamente, en la mayoría de los “Cuentos de Hades” se alude al camino que esos personajes femeninos trazan en su afán de redimirse de la ley del Padre. Extrañamente, ese camino se hace eco del que Valenzuela ha trazado en la vida “real” con su práctica escritural. Desde la producción de textos tempranos como *Hay que sonreír*, *El gato eficaz*, y *Aquí pasan cosas raras*, hasta la de sus obras más recientes como *Simetrías* y *La travesía*, la autora se ha

involucrado en un simbólico viaje por el que ha desafiado el falogocentrismo, puesto en marcha el juego de la diferencia, e intentado deconstruir el formidable cuento de hadas que el mundo de Occidente pareciera constituir para la autora. Más aún, al igual que las protagonistas de “Cuentos de Hades”, la autora en el mundo “real” ha ido más allá del afán destructor puesto que su viaje tiene como objetivo reclamar las honduras de la experiencia para acceder a una fuente de sabiduría que es potencialmente transformadora. En esas recónditas regiones, donde también bullen los oscuros deseos y prima el terror, acecha la muerte, aquí entendida como una necesaria etapa en todo proceso de transformación. No en vano Valenzuela ha elegido a Orfeo como paradigma del descenso a Hades que, en su opinión, es de rigor para todo poeta. En ese contexto, toda escritora o escritor se hace eco del mítico personaje, quien está “siempre buscando [...] siempre descendiendo al Hades [...] siempre cantando” (*Peligrosas palabras* 145-46). Esta imagen crea la visión de un mundo en perpetuo cambio que continuamente excede sus fronteras; o, para hacerme eco de Valenzuela misma, un mundo radicalmente heraclitiano en el que juega la desmesura (*Peligrosas* 178).

En tanto transgresora de límites y exploradora de abismos, Valenzuela es digna hija de siglo XX y lúcida testigo de las riesgosas incursiones que lo moldearon. Ya se buceara en la otredad del mundo físico, o en la del síquico, del lingüístico, o de la cultura en general, esas incursiones revelaron potencialidades reprimidas y confirieron una fisonomía muy especial al pasado siglo. No es extraño que la autora se perciba instalada en un momento propicio de la historia de Occidente, en que se estaría gestando un nuevo mundo y constituyendo una nueva subjetividad. Al respecto, ha escrito recientemente: “A caballo del siglo XXI, de esto que puede ser un precipicio o una vuelta de página, cabe esperar que se dé el cambio, la apertura” (*Peligrosas* 12). Toda su literatura constituye una llamada a hacer realidad esa apertura, la que se manifestaría

en términos de una raigal descolonización. No es casual que otros autores, que a su manera han desafiado la ley del Padre, reclamado interioridades, y despertado al poder del lenguaje en la constitución del mundo, parecieran hacerse eco de Valenzuela.

En efecto, trabajos que requerirían un estudio aparte como *La campaña* y *El naranjo o los círculos del tiempo* de Carlos Fuentes, *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi, *Vigilia del Almirante* de Augusto Roa Bastos, y *Casa de campo* de José Donoso, revelan, de manera similar pero no idéntica a la de Valenzuela, una actitud descolonizadora ante la historia oficial y el orden establecido. Todos dejan entrever, de una forma u otra, la conciencia de que el lenguaje mediatiza la experiencia del ser humano en el mundo, es decir, de que se percibe la realidad no de manera inmediata sino en función de los textos con que la humanidad ha tratado de desentrañar el sentido esencial de la existencia. Todos sugieren que esos textos han ido tejiendo un vasto tejido que acabó aprisionando a sus usuarios al imponerse como “la” última realidad, pero del que también es posible liberarse gracias a la naturaleza deconstructora del lenguaje mismo. Lo que distingue a Valenzuela de los otros autores, no obstante, es que su interés por el lenguaje y por el papel que éste juega en la construcción del mundo y la constitución de la subjetividad, se ha manifestado a lo largo de los años en términos de una magnífica obsesión.

Analicemos ahora la función del lenguaje en relación a la obra de la autora y a su propuesta descolonizadora. Si bien el prurito colonizador se ha apoyado primordialmente en la apropiación de la tierra y recursos naturales de aquéllos a quienes se coloniza, igualmente ha implicado la apropiación de su subjetividad al imponérsele al oprimido una ideología o discurso cultural diferente del propio. La tarea colonizadora también ha presupuesto la apropiación de la lengua del subyugado, ya para marginarla y aun invalidarla, aunque siempre para colorearla con la ideología del opresor. Aclaremos que si se trata de una lengua compartida

por el oprimido y el opresor, el acto de apropiación se traduce en la imposición de una carga semántica privilegiada en la lengua comunitaria, y en la consecuente trabazón del juego de la diferencia y la productividad textual. En esa instancia, los signos de la lengua tienden a osificarse, por así decirlo, a tornarse transparentes en tanto univocales y liberados de ambigüedad, para poder así expresar, sin la sombra de una duda, la verdad del opresor. No es accidente que en “Transparencia”, cuento incluido en la colección *Simetrías*, Valenzuela denuncie el ideal del discurso unívoco con que los regímenes tiránicos buscan asegurarse el consenso absoluto de los ciudadanos. Tampoco es casual que la autora repetidamente haya proclamado la necesidad de redimir a las palabras de toda sujeción, de “conservarlas vivas, un poco revoloteantes y cambiantes para que el texto tenga la iridiscencia necesaria —quizá llamada ambigüedad” (*Peligrosas* 32). Esa metafórica redención del signo pondría en marcha el proceso descolonizador. Llevado a sus últimas consecuencias, éste implicaría la entrega del sujeto a la rítmica interna del lenguaje para que éste “hable” a su través y le revele una fuente de conocimiento sistemáticamente reprimida por la tradición. Aquí sólo se trata de atisbos de conocimiento y no de un saber definitivo. En el universo de Valenzuela la realidad es ambigua, la verdad es relativa, y el ser humano es libre de ejercer el derecho a la duda y a la problematización.

En efecto: aparte de servirse del lenguaje para deconstruir el discurso oficial, Valenzuela permite que el lenguaje se sirva de ella, por así decirlo, para liberar aquellas voces que reclaman su derecho de expresión. “Yo no tengo nada que decir”, ha escrito la autora, “con suerte, algo será dicho a través de mí, aun a mi pesar. Quizá ni me dé cuenta”, y finalmente, “escribo para develarme algún mínimo misterio, porque quiero entender, un poquito, en lo posible” (*Peligrosas* 134). Repetidamente ha confesado que su entrega al lenguaje para que “hable” a través de su persona es incondicional puesto que no sólo le permite atisbos de conocimien-

to, sino que también la lleva a concientizar los oscuros deseos e inmovilizadores miedos que conforman la otredad del mundo y de su propio ser. Ese abandono a potencias síquicas y lingüísticas que desafían el poder de la razón y dan curso al deseo y al terror, distingue a Valenzuela de otros autores. También la diferencian sus constantes alusiones a la necesidad de acceder a lo abyecto, a todo lo excluido del orden simbólico y de la subjetividad social; es decir, a todo aquello “que perturba una identidad, un sistema, un orden” (*Peligrosas* 50) para, de ese modo, intentar ampliar los registros de ese orden, sistema, e identidad. Igualmente la apartan de otros escritores su insistencia en la necesidad de “regodearse” (*Peligrosas* 46) en lo abyecto cuando éste se traduce en lo putrefacto y pestilente y en fuente de un profundo “asco” (*Peligrosas* 46). Para Valenzuela, esa incursión en el asco tiene como principal objetivo percibir el poder generativo allí latente. Examinemos ahora “La densidad de las palabras”, texto incluido entre los “Cuentos de Hades”, el que alegoriza la presencia iconoclasta de Valenzuela en el mundo de la “realidad” a la par que simboliza su magnífica obsesión por el lenguaje; y la novela *Cola de lagartija*, poderosa alegoría de la dictadura militar que doblegó a Argentina por siete años (1976-1983) y que la autora investigó buceando en zonas oscuras de la historia y regodeándose en el asco. Lo hizo con la esperanza de lograr un mínimo de entendimiento y de quizá vislumbrar una apertura.

La hermana rebelde en “La densidad de las palabras”, a quien la madre castiga exiliándola en el bosque, representa tanto a Valenzuela como al prurito descolonizador potenciado en el mundo de hoy en día. La rebelión de la protagonista alegoriza el acto supremo de la mujer contemporánea, que es invalidar el metafórico cuento de hadas en que la situó la tradición asumiendo el lenguaje y elaborando su propia historia. No sorprende entonces que la infracción conducente al castigo haya sido la capacidad de la joven de dejar deslizar peligrosas alimañas por la boca,

emblemas de las palabras prohibidas que abraza con devoción. Tampoco llama la atención que el bosque del exilio simbolice la casa del lenguaje, de la que la muchacha se apropia declarando con orgullo “ahora soy escritora” (146). Al asumir el poder escritural se le abren puertas a la joven. No sólo le es posible ahora invalidar el mito de que el “mejor adorno de la mujer” (149) es el silencio, sino también deconstruir aquél que le prohíbe emitir palabras indecentes, indignas de labios femeninos. Se le ha hecho viable, además, deconstruir el discurso oficial nombrando lo inenunciable, vale decir, todo aquello “que los otros no quieren escuchar” (146) o que se les prohíbe escuchar por considerárselo peligroso. También se le ha posibilitado ahora el acceso a los abismos, a lo nocturno, y a la luz del entendimiento, así como a una fuente íntima de ilimitado placer.

Sus correrías por los sitios prohibidos del bosque, donde la resaca de hojas podridas y los árboles caídos que ceden a su paso amenazan engullirla, simboliza la entrega de la joven a los juegos del lenguaje y a los movimientos del inconsciente. Esa entrega le produce espanto así como un doble placer —el de liberar el lenguaje de la carga semántica establecida accediendo a la materialidad del signo y a la productividad textual, por un lado; por el otro, el de liberar sexualidad accediendo a la materialidad del cuerpo, el que invariablemente queda involucrado, según Valenzuela, en la práctica escritural. Para la autora, incansable propugnadora de lo que ha designado en términos de “escritura con el cuerpo”, el placer del texto se identifica con el placer sexual. No es casual que en una oportunidad haya llamado atención al proceso por el que “el cuerpo que escribe y el cuerpo de la escritura se van consubstanciando” (Peligrosas 58). Tampoco es accidente que su alter ego en “La densidad de las palabras” se refiera al placer corporal que acompaña al acto escritural cuando afirma, “retozo con las palabras y con las piernas abiertas”, y que luego confiese que “al compás de la palabra” (150) se abandona a una

danza extremadamente placentera. Aclaremos que en el mundo de la autora esa danza no puede ser solitaria, sin embargo, sino que debe ser solidaria. Así como la protagonista del cuento termina yendo en busca de su hermana para invitarla a compartir su danza, de igual modo Valenzuela requiere la participación de la lectora/ el lector en su práctica escritural liberadora. Es éste el caso de *Cola de lagartija*, novela cuya escritura constituye una invitación a los lectores a participar en una sostenida práctica co-escritural. En efecto, el hecho descolonizador se traduce en un proceso solidario y perenne para Valenzuela.

Alegoría de un orden dictatorial militarista, *Cola de lagartija* también ejemplifica un buceo en lo hondo de parte de la autora, el que aquí se convierte en un cabal regodeo en el asco. Es el asco nacido de la exploración de las zonas más tenebrosas de la historia argentina que Valenzuela emprende poseída de una doble esperanza: dilucidar el por qué del horror de la dictadura militar durante el período 1976-1983, y detectar el poder generativo de lo que estaba en estado de putrefacción en ese momento y aun anteriormente. A la voz del déspota en la novela, Valenzuela opone la suya propia y lo hace, sin embargo, entrando a formar parte del mundo ficcional. “Yo, Luisa Valenzuela”, declara al inicio de la segunda sección del texto, “juro por la presente intentar hacer algo [...] manejar al menos un hilito y asumir la responsabilidad de la historia” (139). Se trataba entonces de indagar en los motivos inconscientes del tirano y de explorar la red de miedos que poseyó al pueblo; de encontrar un hilo que le permitiera desatar la opresiva trama que había creado tanto la crueldad del opresor como el miedo de los oprimidos. Un viaje al interior de un mundo de pantanos y aguas sucias, y de plantas de envolventes raíces, alude a la exploración de los abismos que lleva a cabo la autora. Agreguemos que su aproximación al hecho literario en *Cola de lagartija* es fundamental humorística. Aquí el humor es indispensable para vencer el miedo y combatir la autocensura, que son fatales

en el caso de una escritora. Al respecto ha declarado recientemente: "Si tuviera que escribir mi credo, creo que comenzaría por el humor; creo en el sentido del humor a ultranza [...] en todo lo que nos permita movernos más allá [...] de las censuras propias y ajenas, que pueden ser letales" (*Peligrosas* 33). Es un humor negro que muchas veces borda en lo grotesco y que la autora esgrime como una payasa riente aunque desgarrada por dentro.

En efecto, aun en los escritos más dolorosos que Valenzuela produjo para acceder al fondo de un mundo victimizado por el terrorismo de estado, el humor pantagruélico que deforma la realidad y hace reír aun detrás de las lágrimas la revela como una payasa cabal: una payasa sagrada por lo iconoclasta, según ella examina este concepto en "Payasos sagrados", ensayo seminal al que retornaremos. La idea de adjudicarle al protagonista de *Cola de lagartija* un tercer testículo y de investir a éste con atributos femeninos y con la facultad procreadora, constituye una potente metáfora de la apropiación de lo femenino en que se apoya el orden masculinista para imponerse y absolutizar su poder. Conforma, además, una bien orquestada ridiculización de ese poder. La risa es amarga pero benéfica en tanto le permite a la autora incursionar en lo abyecto, regodearse en el asco, y percibir una posibilidad de redención. Esta se deja entrever en un grupo de iluminados en la novela, de entre los que no queda excluida la autora, poseedores de suficiente coraje y de una lúcida visión descolonizadora que algún día harán realidad.

Lo cierto es que la presencia de Valenzuela en el mundo literario hispanoamericano podría interpretarse como la de una payasa que, con heraclitiana desmesura, se ha involucrado desde muy joven en un ininterrumpido viaje que sólo en apariencia es lineal. Dos ensayos publicados en *Peligrosas palabras* son aquí pertinentes: "La escritora, el viaje y la Tierra del Mal", y el anteriormente mencionado "Payasos sagrados". Este último examina el papel que juegan algunos integrantes de una tribu indígena

en Santo Domingo Pueblo, Nuevo México, Estados Unidos. Al igual que Valenzuela en su mundo, los payasos representan en el suyo, “la fuerza del humor, del grotesco [...] de todo aquello que nos permite ver más allá de lo que nos está permitido ver a simple vista. Aquello que nos permite enfrentar los aspectos más aterradores y/o secretos de la vida misma” (169-170). Armados de “una mirada por siempre cuestionadora” (170), que se hace eco de la de Valenzuela, los payasos asumen las contradicciones que atraviesan el mundo para revelar la esencial ambigüedad del mismo y poner al descubierto su potencial transformador. En ese escenario no faltan las payasas, a quienes Valenzuela ubica en el otro extremo del mundo, en la minúscula isla de Rotuma. “Son también peligrosas y temidas”, aclara la autora, “nunca tomando partido por extremo alguno, heraclitianamente desmedidas” (177-78). La desmesura apunta a las fuerzas que hacen temblar el edificio racional del mundo y amenazan liberar la vida bullente que lo subyace y alimenta —fuerzas cuyo reconocimiento es de rigor en el proceso descolonizador que la autora articula en toda su obra.

El otro ensayo, “La escritora, el viaje y la Tierra del Mal”, se apoya en la leyenda de los indios tupí guaraníes del norte de Argentina, Paraguay, y parte del Brasil, quienes, *in illo tempore*, supuestamente se involucraron en un viaje al Oriente en busca de un paraíso anhelado que, por inalcanzable, los mantendría en perenne marcha. “Sólo debían permanecer en perpetuo movimiento”, aclara la voz narrativa y luego agrega, “siempre andando, eternamente buscando. La Tierra sin Mal estaba siempre un poco más allá” (144). Valenzuela nota que, a diferencia de los aztecas, por ejemplo, quienes exitosamente buscaron el sitio anunciado por la profecía, donde encontraron un águila posada en un nopal con una serpiente en el pico, los tupí guaraníes deambularon siempre “tras un sueño imposible” (149), o sea, tras un “más allá” que se postergaba eternamente. Ese sueño se hace eco del de Valenzuela, quien deambula por el camino trazado por su escritura en busca de

saberes que, una vez alcanzados, se abrirán a otros, y de allí a otros. La verdad es por siempre diferida o postergada en el mundo de la autora, es decir que, al igual que el paraíso de los tupí guaraníes, la verdad reside siempre “un poco más allá” (144). Si continuamente ha habido “un poco más allá” en el camino que ha trazado la autora con su práctica escritural, también ha existido siempre, según lo propusimos previamente, “un poco más adentro” donde acecha lo secreto y aun lo inesperado. En el mundo de la autora el “poco más allá” no sólo es por siempre diferido sino también perennemente transformado. Es una práctica altamente subversiva, por cierto, en tanto desafiante de la ley del Padre, del imperio de lo mismo, y de la tiranía de un objetivo establecido a priori. Tradicionalmente, la consecución de este último ha requerido la eliminación de todo aquello que conspirara contra su realización.

En resumen: los dos ensayos aquí examinados constituyen metáforas esenciales para incursionar en la obra de Valenzuela. Tanto el viaje hacia una meta postergable y cambiante que se nutre de una trayectoria interior, como la payasada recreadora del sagrado bufón, informan el mundo de Valenzuela. No es accidente que la autora haya puesto énfasis en el hecho de que, a diferencia del de Cristóbal Colón, el viaje de los tupí guaraníes los encaminaba hacia el Este, comarca de míticos comienzos y diaria renovación. Tal es la manera en que la autora concibe su metafórico viaje escritural, viaje que halla una cifra cabal en la deconstrucción del cuento de hadas, verdadero microcosmos del mundo que la autora enjuicia y acabado ejemplo del discurso de la modernidad. La problematización de este discurso está ya sugerida en una de las primeras obras de Valenzuela, *El gato eficaz*. Digna representante de la autora, la voz narrativa en este texto proclama el credo implícito en toda su obra, y aquí simbolizado por el perenne juego de un fuego renovador: “Salgo por el mundo a llevar el mensaje del juego, igual que Tromeo. Fuego, juego, así soy yo me ocupo de

una letra hasta el mismo dibujo y la corto a mitad de un camino ascendente” (67). Esta exaltación de una práctica lúdica alimentada por el fuego constituiría una tercera metáfora para examinar la obra de la autora e indagar en su práctica descolonizadora. Trangresora de límites, exploradora de abismos, y portadora del fuego, Valenzuela es lúcida testigo de un mundo en gestación a cuya emergencia está contribuyendo apasionadamente con su obra.

#### Obras Citadas

Martínez, Z. Nelly. “Luisa Valenzuela: lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional.” *Letras femeninas* 1 (primavera 2001): 177-200.

Valenzuela, Luisa. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.

—. *Simetrías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

—. *Cola de lagartija*. Buenos Aires: Brujuna, 1983.

—. *El gato eficaz*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

## ***Cambio de armas: hacia el umbral del secreto***

**Juanamaría Cordones-Cook**

Memory is nutriment, and seeds stored for centuries  
can still germinate.

*Resisting Amnesia: History and Personal Life*

Adrienne Rich

... la memoria como el hombre, imagen de Dios en  
el alma, y la memoria como el océano, padre de las  
aguas, de donde fluyen todas las palabras y  
pensamientos.

*La travesía*

Luisa Valenzuela

Trasladar, trasponer, transgredir el secreto “como quien cruza un puente o va más allá del sitio establecido” para llegar a aquello reservado “que se mantiene oculto, que no es aparente ni visible”, nos propuso Luisa Valenzuela, en una de sus últimas conferencias.<sup>1</sup> Incluso, en su novela, *La travesía* (2001), nos dice su protagonista que pertenece a esa “opaca raza de quienes por siempre van a violentar el límite” (182). Más recientemente en un diálogo con Ava Taurel, personaje de carne y hueso que transita por sus dos últimas novelas, Valenzuela confirma que emplea la palabra como salvo-conducto para traspasar la barrera de la censura.<sup>2</sup>

Coherente consigo misma, sin concesiones y nunca dispuesta a tranzar ni a negociar con represión alguna, la escritura de Luisa Valenzuela, desde sus ensayos a sus cuentos, novelas y poesías, abre camino hacia aquello que se mantiene oculto, invisible y desconocido, mientras, conscientemente histórica, reflexiona sobre situaciones de poder y dominio político contemporáneo. Desde los márgenes, va urgando en el secreto con un contra-discurso que, entre líneas y palabras, ilumina los intersticios. Con estrategias, alimentadas por idealismos, rebeldías y asperezas, Valenzuela recupera e inscribe las omisiones impuestas por los límites a la memoria en varias de sus obras, entre otras *Cambio de armas* (1982), *Novela negra con argentinos* (1990) y *La travesía* (2001). Además esta última, incluye reflexiones sobre la memoria y sus tecnologías que parecerían, por momentos, referirse a situaciones de la protagonista de “Cambio de armas”.

Precisamente para este estudio seleccionamos la narración “Cambio de armas” como indagación de olvido y recuperación de una secreta memoria. La protagonista, Laura, una desaparecida, vive en estado de amnesia, secuestrada en un apartamento, convertida en objeto erótico de quien fuera su torturador y acompañada por una mujer que la vigila y le suministra medicamentos para mantenerla en “una inefable nebulosa,” un limbo. Laura se encuentra suspendida en un no tiempo, mientras siente que ha perdido “algo en la curva del camino” (116).

Desnuda de recuerdos, su mente ha quedado en “un estado general de olvido”. Sobre la tabla rasa de su mente, podrían ir escribiéndose otras historias, pero esa página siempre queda en blanco. Laura vive en la sincronía de “un presente absoluto” que no se registra, que se hace y se deshace para rehacerse a cada instante, al punto de perder la capacidad de recordar los nombres de los objetos cotidianos. Olvida constantemente el nombre de Martina, su cuidadora, y ni siquiera recuerda el de quien las apariencias del momento “señalan como su hombre” (130). El “sin nombre” responde

a cualquiera de los nombres que ella le adjudica, Sebastián, Ignacio, Héctor, aunque Roque sea el verdadero.

Extranjera de sí misma, sólo le pertenecen los momentos en que hace el amor con él. Ajena al mundo que habita, piensa desde no es y es desde no piensa, desde “el sitio de una interioridad donde está encerrado todo lo que ella sabe... sin en verdad saberlo...” ni quererlo saber (129). Se trata de una profunda zona oscura, el “pozo negro de la memoria”, oculto dentro de ella y lleno de secretos, cuya existencia conoce pero que, por inalcanzable, no acierta a comprender ni a saber de qué se trata: el inconsciente.

A partir de su presente, la realidad la obliga a transitar senderos más secretos (69). Laura rechaza y suprime de su consciencia recuerdos tóxicos e indigeribles. Borra las conexiones psíquicas con los desgarradores recuerdos tanto de su propia tortura y horror como de la muerte de su amante. Como autodefensa, todo ello se va a alojar en su inconsciente, ya que si recordara ese secreto, abriría las compuertas de una represa cuyas aguas incontrolables inundarían su consciencia hasta ahogarla. Para nadie tanto como Laura se haría más acertado aquel precepto nietzschiano de que sin olvidar se hace imposible vivir.

El registro subterráneo del inconsciente se aproxima en su funcionamiento en “Cambio de armas” a la máquina de la memoria concebida por Hebe Solves y la protagonista de *La travesía*, máquina que conserva “a salvo todo lo que después sería peligrosísimo guardar en la memoria ... para permitirle a la gente olvidar tranquila, con la consciencia limpia, sabiendo que todo ha sido registrado y los recuerdos pueden ser retomados en el momento propicio” (70). Una diferencia es que, en ese proceso, Laura ha estado muy distante de toda tranquilidad.

### **La memoria<sup>3</sup>**

De acuerdo con Freud y Lacan, las experiencias del individuo son grabadas en la memoria, pero cuando son borradas y reprimidas,

pasan al caos del inconsciente. Allí, nunca presentes en un aquí y un ahora, sino en un más allá, dejan de estar disponibles a la consciencia, ámbito de coherencia y razón. Sin embargo, todo aquello a lo que se le niega el ingreso a la consciencia es conservado en el inconsciente y se mantiene vivo en un nivel latente sin sufrir mengua alguna (Terdiman 283-7). El inconsciente constituye una reserva que, como un palimpsesto retiene las percepciones, sensaciones y experiencias del pasado desechadas de la consciencia, que debido al impacto emocional han de mantener existencia propia dejando una huella a su paso. La mente, como el cuaderno mágico de Jacques Derrida, registra una escritura original que se mantiene subyacentemente cubierta con cera, mientras que las nuevas percepciones son inscritas sucesivamente sobre las anteriores.<sup>4</sup>

Participando al nivel consciente de todos los actos de percepción y de procesamiento intelectual, la memoria recoge la impresión o la imagen de las experiencias vividas. De acuerdo al teórico Charles Shepherdson, la percepción y la memoria son fenómenos de la consciencia; mientras que la primera capta la inmediatez del presente, la segunda lo recupera *post facto* (49-57). De esta manera se vinculan la imagen y el tiempo, por un lado, y, por el otro, la experiencia pasajera del cuerpo donde reside la sensación con el saber retentivo de la mente.<sup>5</sup> Al recordar, la memoria recupera impresiones e imágenes, pero no las reproduce exactamente, sino que las evoca en lo que constituye una re-presentación.

Básicamente la memoria une el presente con el pasado. La presencia consciente del pasado permite al individuo responder a las circunstancias del presente a la luz de sus experiencias anteriores. Asimismo, la memoria es esencial para la identidad personal, pues presta continuidad y coherencia al individuo al vincularlo con su subjetividad más temprana.

En el caso de Laura, al borrar su memoria humillada, pierde su capacidad asociativa y, con ella, el entendimiento de su entorno y la continuidad de su identidad. Sin embargo, su mente es

continuamente aguijoneada por signos de un pasado que insiste en aparecérselle en la pantalla activa de su consciencia. Con cierta amargura que parece resabio de épocas lúcidas, Laura se hace cuestionamientos sobre sus recuerdos con preguntas que como a la protagonista de *La travesía*, “ya le empiezan a latir con vida propia, si bien ella no puede ya formularse las”, sobre situaciones relegadas al olvido “que muy tenues afloran a su memoria sin adquirir jamás consistencia de recuerdos” (29). Imágenes incomprensibles del pasado bloqueado van emergiendo durante los encuentros sexuales con Roque, plagados de violencia física y verbal. En un momento orgásmico, Roque le grita:

¡Abrí los ojos, puta! .... y es como si la destrozara, como si la mordiera por dentro –y quizá la mordió– ese grito como si él le estuviera retorciendo el brazo hasta rompérselo, como si le estuviera pateando la cabeza. Abrí los ojos, cantá... (123)

Esos mensajes, supuestamente hipotéticos y a la vez resonantes de un ayer agazapado en su íntimo pozo, vibran tan fuerte y desgarradoramente que Laura no puede soportarlos. De modo que ella sigue insistiendo en separar la percepción y la sensación de la memoria. Desarticula la cadena de significación y tranca su compuerta interior para volver a la consciencia donde, a salvo de su pasado, se refugia en su limbo.

De acuerdo al psicoanálisis, aunque el yo olvide y el tiempo pase, el inconsciente recuerda. Ya hemos visto que secretamente lo conserva todo, ya que así como la represión constituye un proceso de supresión, también lo es de conservación de percepciones en su condición pristina (Freud, “Más allá ...” 319-20). El problema surge en los umbrales, cuando la represión y su secreto, con existencia independiente de la mente, insospechadamente flexibles en su naturaleza enigmática, generan una energía ambivalente que a pesar de pujar por permanecer reprimida también atrae y se esfuerza por salir de la invisibilidad a la luz.<sup>6</sup>

## El secreto<sup>7</sup>

Resultante de la represión, el secreto de Laura está tan arraigado que, por inaccesible, ya ni le pertenece. Pero más allá de un secreto personal, es un secreto público. En su lúcido estudio *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, el antropólogo Michael Taussig define el secreto público como aquello que, generado en contextos autoritarios, no puede ser nombrado aunque sea generalmente obvio, conocido por todos quienes saben lo que no debe saberse. Imponiendo “una ley de silencio”, por un proceso de encubrimiento y enmascaramiento de un no ver activo, se crea en el ámbito público una realidad llena de estratégicos, inesperados y peligrosos vacíos y oscuridades. Así sucedía durante “la guerra sucia” en la Argentina, cuando todo el mundo sabía lo que acontecía, la tortura, la muerte, las masacres, y, por el poder de lo negativo, se imponía de facto una ley de silencio convertida en cortina de humo (Taussig 6-7). Todos lo sabían, el régimen sabía que todos lo sabían, pero nadie se atrevía a decirlo. De todos modos, el secreto se iba perfilando subrepticamente en la proyección espectral de lo no dicho.

La intensa ambivalencia del saber qué no saber y el no poder expresarlo le otorga poder al secreto y a los detentadores del mismo. Dentro de un esquema foucaultiano de poder y saber, Taussig sostiene que el no saber activo, o sea, la negatividad de saber lo que no se debe saber, constituye poder y se encuentra en la base de los poderes sociales:

...the fact that this negativity of knowing what not to know lies at the heart of a vast range of social powers and knowledges intertwined with those powers, such that the clumsy hybrid of power/knowledge comes at last into meaningful focus, if being not that knowledge is power but rather that active not-knowing makes it so. So we fall silent when faced with such a massive sociological phenomenon, aghast at such complicities and ours with it, for without such shared secrets any and all social institutions ... would founder. (6-7)

Asimismo Taussig menciona a Elias Canetti quien sostiene que el secreto reside en el meollo del poder y en el abuso del mismo.<sup>8</sup> Canetti concibe el secreto como un tipo de fetiche explosivo con poderes apocalípticos, cuya revelación se logra mediante un drama de desenmascaramiento que, a la postre, constituye un descubrimiento transgresor de lo considerado “familiarmente secreto” (51). Por otra parte, se debe tener en cuenta que una vez que el saber secreto es revelado y nombrado, pierde su poder.

El secreto pasado de Laura relegado a su inconsciente es sabido por todos quienes la rodean sin que jamás lo nombren. Ese secreto permanece invisible para Laura, aunque siempre esté presente y palpitante.

Con existencia propia en el discurso de “Cambio de armas”, el secreto se va desplazando por intersticios y por senderos ocultos. Como afirma Michael Taussig respecto al lenguaje del secreto: “It is a speech hollowed out by itself, so to speak, working on the secret secret that works on it” (51). Se proyecta en la oblicuidad del lenguaje, en significantes que, al parecer vaciados de significado, crean una oscuridad tan cargada que va adquiriendo vigor e intensidad. Las palabras van segregando aquello que ocultan para representar lo decible indecible. Como en sueños, Laura ha de caminar, entonces, “sobre las aguas del secreto sin mojarse”, dejándose llevar por un lenguaje que, sin nombrar lo obvio, se manifiesta pleno de promesas y cargado de significados, todo permeado de elementos contextuales e intenciones del universo sociopolítico.

En los umbrales, desde su no saber, Laura merodea involuntariamente la incógnita que necesita ser descubierta por ella misma. Atisba la verdad pero no se atreve a atravesar el umbral y enfrentarla. Sin embargo, las palabras vacías, lo no dicho, lo entredicho y los silencios, como signos de sugestión, van demarcando por aproximación los vacíos y los perfiles de lo que parece no estar pero que está, los aspectos oscuros e innombrables de la realidad con los reflejos fantasmales de un secreto a voces.

La memoria del secreto que no puede ser hablado impone un denegación verbal y consciente, pero no somática. De modo que si bien la mente sella los labios para hablar, el cuerpo puede hablar y traicionar esa consciencia (Terdiman 262).

El cuerpo constituye un elemento fundamental para los discursos de opresión y colonización, pues configura un espacio de representación así como de inscripción de poder. El cuerpo de Laura, papiro sobre el cual el discurso autoritario fuera escrito, busca imponer en ella un reconocimiento. Así se registra como matriz simbólica del secreto en la cicatriz que ella sólo ve en el reflejo de un espejo y que, con un espeso costurón, le atraviesa su espalda que parece haber sido cruelmente azotada (119).

En medio de ansiedades, Laura parece recibir señales desde su cuerpo, sus emociones y su mente, señales que como puntos de anclaje van apuntando hacia el saber oculto. Se trata de síntomas que representan lo reprimido y propician el acceso a la otra escena donde se aloja la historia subjetiva y colectiva reprimida. Pero Laura rehusa atribuir el significado real al material simbólico manifiesto en su cuerpo, así como a las asociaciones sensoriales y mentales con objetos materiales. Cuando Roque le trae el rebenque, símbolo fálico de poder físico, violencia y tortura, al verlo, Laura reacciona enloquecida con gritos y aullidos de rabia y dolor acompañados de imágenes mentales y corporales de violación y destripamiento. Vienen a su mente asociaciones con armas y puños a través de la puerta controlada por Roque que contienen cargas de profundidad explosiva (126). Sin embargo, Laura insiste en no saber ni entender.

Más allá de todo exorcismo, el pasado, como fantasma que no desaparece, parece dispuesto a aflorar, pero ante la resistencia de Laura, necesita ser activado por algún agente exógeno. Para poder despertar de la amnesia, Laura necesita la dinámica de una otredad, que, como un analista, haga inteligible la historia de lo reprimido. Hacia el final del relato, una vez que sabe que su capítulo como dominador ha acabado, Roque va a asumir esa

función de analista. Se erigirá en agente catalizador y activará el proceso mnemónico como sujeto de un saber que ella no posee y se resiste a poseer.

Involuntariamente Laura se acerca a su secreto. Parece conocer el peligro del umbral. Merodea. Siente su palpar. Atisba la verdad pero no se atreve a rasgar el último velo. Se pregunta qué será lo prohibido, pero le rehuye a la respuesta pues le teme al secreto:

Ella sospecha—sin querer formulárselo demasiado—que algo está por saberse y no debería saberse [...]. A veces quisiera meter la mano en sus secretos y hurgarlos un poquito, pero no, nada de eso, más vale dejarlos como están: en un agua estancada de profundidad insondable. (140-41)

A partir de una fijación narcisista, Laura se ha venido aferrando a Roque mediante una fantasía identificatoria generada a través de Eros y el principio del placer que le permite experimentar el aquí y el ahora en su cuerpo, único locus de reconocimiento de una cierta identidad ficticia. Laura se encuentra confundida en el imaginario en una dialéctica de identificación narcisista con Roque/amo en la cual ella ocupa la posición de su otro sumiso/esclavo.

En un diálogo feroz, articulado en un vaivén entre instinto y lógica, ficción y realidad, olvido y recuerdo, que, en Laura, se traduce en un querer saber y no querer saber, querer estar y no querer estar, Roque quiere obligarla a reconocer su secreta memoria: "... quiero que sepas. Si no, todo va a quedar a mitad de camino" (142). Ella se resiste, "quisiera taparse los oídos con las manos, taparse los ojos, ponerse los brazos alrededor de la cabeza y estrujarla" (142). Como la protagonista de *La travesía* tampoco quiere mirar dentro de su agujero negro de tiempo atrás, pero ha llegado el momento de encarar "su propia cita a ciegas con la parte ignorada de sí que la había metido en esa loca historia" (25).

Ante la negación de saber de Laura y desde su asumida posición de amo/analista/Pigmalión que rompió la voluntad de su ella, su Galatea/esclava, maltratándola hasta quebrarla como se quiebra un caballo, para tomar a “una ella borrada..., un ser maleable para armarlo a su antojo...”, Roque continua su acoso: “Despertate... Es hora de que sepas” (138, 141). La obliga a excavar y a revolver entre sus escombros para que reconozca las ruinas de su pasado y de su identidad. Insiste “Nada puede ser perfecto si te quedás así del otro lado de las cosas, si te negás a saber...” (143).

Desde su defensiva denegación freudiana, Laura continua su resistencia protestando: “No quiero saber nada, dejame” (142). Pero Roque insiste férreamente, mientras: “No, grita de nuevo la cabeza de ella. No, no, no. Y con desesperación se sacude hasta darse golpes contra la pared” (142). Le ruega a Roque que no se vaya: “—Estoy muy cansada, no me cuentes más historias, no hablés tanto. Nunca hablás tanto. Acostate conmigo.... Pero quedate conmigo. Vení acostate” (145).

Roque irá llenando las elipsis y los vacíos. Quiere obligar a Laura a restaurar los vínculos entre las percepciones, las ideas y los hechos olvidados y a ubicar las emociones y los signos en el lugar que corresponden en la verdadera historia. Descarnada y brutalmente, explicará los incomprensibles signos y asociaciones.

Al trasponer el secreto del pasado, Roque va a abrir las compuertas del laberinto de lo reprimido para forzar la epifanía de la memoria de Laura. Sin embargo parece no tener en cuenta que a la vez está dando el paso esencial hacia la resubjetivación de Laura.<sup>9</sup> Por supuesto la motivación de Roque no es la cura de Laura, sino un ajuste personal de cuentas, pues él busca completar su círculo de venganza con la guerrillera que, sin conocerlo, lo odiaba e iba a matarlo. La conmina: “...vos tenés que saber así se completa el círculo y culmina mi obra...” (144). En la recuperación de la memoria de Laura, la culminación de la venganza de Roque será

hacerla consciente de la terrible degradación y vejación de la que ha sido víctima al haber sido transformada en objeto erótico de su torturador y de sus secuaces voyeuristas.

Sin considerar la capacidad explosiva y apocalíptica del secreto y de su conocimiento que podría ser pagado con la muerte (134), Roque acaba por dismantelarlo. Para terminar de abrirle los ojos a Laura, le entrega su antigua cartera con el revólver cargado que ella llevara cuando fuera apresada en el momento que apuntaba para matarlo a él.<sup>10</sup> En un desafío a su propia suerte y a la muerte, Roque le da la espalda para marcharse, mientras ella apunta.

En este proceso, Roque ha potenciado a Laura y la ha ubicado en un umbral desde donde ella podría desencadenar su fin. Sobreviviendo pequeñas y grandes muertes, Laura ha recorrido una trayectoria que la ha llevado desde una insostenible tortura a la sincronía de una amnesia que la sumergió en un imaginario desde donde ha de regresar para reintegrarse a la diacronía del orden simbólico, de la consciencia, y asumir entonces su historia personal, su identidad y su agencia.

Deslizándose sutilmente sobre las aguas del silencio y balanceándose entre superficies y profundidades, represión y expresión, el discurso de “Cambio de armas” ha creado una realidad de vacíos con oscuridades de creciente intensidad y vigor. Ha llegado a trasponer la frontera del secreto potenciando una plenitud explosiva que, en un fin abierto, se mantiene en el vilo del umbral, como posibilidad pendiente a materializarse más allá del texto. Luisa Valenzuela ha logrado aumentar y multiplicar la energía y el poder del misterio que, inesperadamente, se anida no ya detrás del secreto sino en el violento proceso y en las posibles consecuencias de su revelación.

#### Notas

<sup>1</sup> “Semana de autora” realizada en honor de Valenzuela, en Casa de las Américas, La Habana. (noviembre 2001).

<sup>2</sup> Me refiero a *Ocho escenas en busca de autor*.

<sup>3</sup> Sobre la memoria y también la represión, se han consultado los textos mencionados en la bibliografía de: Sigmund Freud, Jacques Lacan, Ellie Ragland-Sullivan, Adrienne Rich, Charlie Shepherdson, Richard Terdiman, Anthony Wilden y Elizabeth Wright.

<sup>4</sup> Véase a Wilden en *Speech and Languages...*, de Jacques Lacan (301).

<sup>5</sup> A propósito de este tema, Shepherdson sostiene: “For Aristotle, memory links perception to time, but it also entails a connection between the body and the mind: in fact memory has two aspects, bearing on mental content (*hypolepsis*) as well as perception (*aesthesis*) —“in the former case remembering that one *learned or thought* a thing, and in the latter that one *heard or saw or perceived* it in some way”, 51.

<sup>6</sup> Véase: *La represión* (1915), *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Sigmund Freud, 1988, 643-658.

<sup>7</sup> Mis nociones sobre el secreto se basan en este estudio de Taussig.

<sup>8</sup> Según comentarios y citas de Taussig, 57.

<sup>9</sup> De acuerdo a Ragland-Sullivan, este concepto aparece en el *Séminaire II*, de Lacan, 148.

<sup>10</sup> Sobre la explosividad del secreto y su revelación, se ha consultado a Taussig, 57.

#### Obras citadas

Freud, Sigmund. “Más allá del principio del placer (1920)”, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Alianza, 1988. 272-333.

—“La represión” (1915). *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Alianza, 1988. 643-658.

—. “Contributions to the Psychology of Love”, *The Standart Edition of Complete Psychological Works*. London: The Hogart Press, 1966-74. vol 11.

Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Alan Sheridan, trad. New York: W.W. Norton, 1977.

—. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Anthony Wilden, trad. y editor. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968.

“Ocho escenas en busca de autor”. *Página 12*. Sec. Radar Libros. [Buenos Aires, Argentina] 8 de abril, 2002.

Rich, Adrienne. “Resisting Amnesia: History and Personal Life (1983)”. *Blood Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. New York: W.W. Norton, 1986.

Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

Shepherdson, Charles. “Vital Signs: The Place of Memory in Psychoanalysis”. *Critical Essays on Jacques Lacan*. Ellie Ragland, ed. G.K. Hall & Co., 1999.

Taussig, Michael. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Valenzuela, Luisa. “Cambio de armas”. *Cambio de armas*. Hanover, NH: ediciones del Norte, 1982.

—. “Siete aproximaciones al Secreto”. Conferencia en Casa de las Américas, La Habana, Cuba. noviembre, 2001. Recogido en *Casa de las Américas* XLII:226 (enero-marzo 2002), 90-95.

—. *La travesía*. Norma: Buenos Aires, 2001.

Wright, Elizabeth. *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*. Cambridge, Massachusetts, 1992.

## Una odisea hacia el caos: *La travesía* de Luisa Valenzuela

Gwendolyn Díaz

*All that is solid melts into air, all that is holy is profaned,  
and man is at last compelled to face with sober senses  
his real conditions of life and relations with his kind.*

Karl Marx

**BOTADURA.** *La travesía* es una novela de viaje por el tiempo y el espacio, pero la aventura central no es la travesía geográfica sino la trayectoria interior de la protagonista, que sufre un proceso anímico de desintegración y reintegración comparable al de un sistema caótico. Según Ilya Prigogine, Premio Nobel de Termodinámica, las estructuras caóticas van cambiando a través del tiempo, alternando fases de orden y de desorden (caos). La novedad de la teoría del caos es que demuestra que el desorden genera la reorganización espontánea del sistema. Tal sistema se denomina disipativo porque en su vaivén entre estados de desequilibrio y estabilidad se va disipando la energía (Prigogine 142-43).

¿Tiene sentido aplicar una teoría científica a una estructura tan compleja como el proceso mental de un ser humano representado en una obra de ficción? Prigogine considera que los principios de la teoría del caos son aplicables a los procesos psíquicos, sistemas dinámicos afectados por una cantidad enorme de cambios estructurales (bifurcaciones) (311-12). Sugiere también que la teoría del

caos sirve para analizar fenómenos sociales (una revolución, por ejemplo), fluctuaciones económicas (las alzas y bajas de la bolsa), regímenes políticos (un golpe de estado), en suma, todo lo que está sujeto a alteraciones abruptas (turbulencia). Tanto nuestros procesos mentales como nuestras estructuras sociales fluctúan entre el orden y el desorden, entre la estabilidad y la inestabilidad. Como en las ciencias, los procesos psíquicos y sociales están sujetos también a la turbulencia, el azar, los atractores extraños (fenómenos catalíticos que cambian el curso de un sistema), y las bifurcaciones o cambios de trayectoria en el tiempo y el espacio.

La teoría de la relatividad de Einstein da origen a una reconceptualización filosófica e ideológica del tiempo. En el esquema clásico newtoniano el tiempo era reversible; un momento dado era igual a cualquier otro momento. Pero con el desarrollo del concepto de la entropía, según el cual el mundo está sufriendo una pérdida constante de energía, el tiempo ya no es el mismo sino que tiene direccionalidad, cambia a través de su duración y cada momento es, en efecto, diferente y sujeto al azar (Gleick 22).

Es notable que las ciencias y las humanidades lleguen simultáneamente a la conclusión de que el individuo no posee una esencia absoluta sino que está sujeto al tiempo y la localidad en que vive. Ortega y Gasset fue profético en su noción del “yo soy yo y mis circunstancias”, como también Sartre, con su planteamiento sobre la preeminencia de la existencia sobre la esencia. Esta perspectiva posmoderna se extiende también al campo de la psicología. Mientras que la psicología clásica se centra en la consciencia del sujeto y en la actividad transparente y previsible, la psicología moderna pone énfasis en la opacidad del inconsciente y en lo reprimido e impredecible (Freud, Jung, Lacan, et. al.). Prigogine percibe que tanto las ciencias como las humanidades se desarrollan en forma paralela: de la claridad hacia la opacidad, de la certidumbre a la incertidumbre (311-12).<sup>1</sup>

HEISENBERG Y EL PRINCIPIO DE LA INCERTIDUMBRE. *La travesía cobra*

vida dentro de este esquema caótico de incertidumbre. La novela en sí es un discurso narrativo (y como tal temporal y dinámico) situado dentro de un marco geográfico dado. La estructura del viaje implica un movimiento a través del tiempo y el espacio. Pero el viaje geográfico es un reflejo concreto de un viaje más importante aún, el viaje subjetivo de la protagonista que emprende una odisea personal o búsqueda existencial que la lleva a un cambio radical. Este estudio reflexionará sobre la estructura del viaje interior como sistema dinámico disipativo, es decir que tiene un movimiento interdependiente entre el caos y el orden, entre la inestabilidad y la estabilidad del sujeto. A su vez, se señalarán las bifurcaciones y fluctuaciones de este sistema anímico que depende de la turbulencia y la incertidumbre. Es significativo que al comenzar la novela la narradora mencione a Heisenberg y su Principio de la Incertidumbre, según el cual todo sistema está sujeto a la arbitrariedad de sus circunstancias: “Lo que observamos [piensa, a raíz de Heisenberg] no es la naturaleza en sí, o la naturaleza de la realidad, sino la naturaleza expuesta a nuestro método de cuestionamiento” (78-79). Heisenberg, precursor de la teoría del caos, pone en juego la centralidad del azar y lo incierto en toda experiencia.

ESTRUCTURA DISIPATIVA. ¿Cómo se da la estructura disipativa de *La travesía*? Prigogine define una estructura disipativa como un sistema que está en desequilibrio y que llega a un punto crítico donde se disipa hacia el caos. En un momento dado de la fase caótica el sistema se reorganiza espontáneamente y se vuelve a formar con un nuevo orden (12-13). Las circunstancias que rodean al sistema, la turbulencia, gravitan hacia un eje catalítico llamado atractor extraño (“*strange attractor*”, nombre designado por el físico David Ruelle y que él mismo consideró poseer una carga psicoanalítica sugestiva) el cual pone en movimiento una serie de cambios de dirección o bifurcaciones que eventualmente generan un orden nuevo (Briggs & Peat 45).<sup>2</sup>

Opera una dinámica análoga en *La travesía*. El personaje

central se encuentra en un proceso dinámico de evolución a lo largo del argumento. Su aparente equilibrio psíquico se ve alterado por una serie de acontecimientos que actúan como turbulencia y causan su desmoronamiento y desequilibrio anímico. Cara a cara con un pasado negro que ha tratado de evadir, la protagonista se ve forzada a enfrentarse al caos de su existencia y finalmente termina por integrarlo a su persona llegando a un mayor equilibrio vital y psicológico al concluir la novela. El atractor extraño o elemento catalítico que precipita la fase caótica es un manojito de cartas eróticas que incriminan a su autora.

La protagonista (sin nombre) es una antropóloga argentina que vive en New York. Se fue de la Argentina veinte años antes del presente narrativo y pasa los primeros años viajando por el mundo a lugares exóticos para investigar culturas primitivas. Se radica en New York donde da clases de antropología y entabla una serie de amistades con personajes del bajo mundo, artistas, profesionales y bohemios. Uno de ellos, Bolek, artista que trabaja en un manicomio, es poseedor de un secreto suyo: el secreto de las cartas. Ella había relegado las cartas a un pasado reprimido y olvidado, pero Bolek se las hecha en cara. Son cartas eróticas que le había escrito a su marido argentino durante sus viajes. Son precisamente estas cartas que estructuran la dinámica de la novela generando una serie de episodios que llevan al desequilibrio emocional de la protagonista y a su descenso órfico hacia el caos de su pasado.

TURBULENCIA. Desde el momento en que ella aprende que Bolek tiene las cartas en su posesión éstas se convierten en motor generador de sus acciones. Bolek dice “Conocí tus escritos en la Argentina, pero no los publicados, no, los otros ocultos, tantísimo más *atractivos*. Cartas” (71). Es significativo que califique a las cartas de “atractivas” porque dentro de la estructura de la novela funcionan como el atractor extraño que precipita la desestabilización y lleva al proceso caótico. Son el elemento catalítico que impulsa la búsqueda de la protagonista y su movimiento del

aparente orden de su vida en New York al desorden obsesivo que la incita a la recuperación de las cartas. Su poder de atracción reside en que son historias eróticas escritas y protagonizadas por ella para un marido que tuvo en Buenos Aires. No le ha dicho a nadie que había estado casada, ni que tuvo amores con un joven desaparecido (Juancho), ni que se costeó los viajes escribiendo cartas eróticas. Es decir, nadie sabe, y ella ha tratado de olvidar, quien es ella; significativamente, es el único personaje sin nombre.

ATRACTOR EXTRAÑO. El primer cambio o bifurcación en la trayectoria de la protagonista se produce con el hallazgo de las cartas que ejercen un misterioso poder sobre ella. Las cartas son el atractor extraño porque todas las acciones subsecuentes de la protagonista gravitan hacia ellas. ¿Por qué tienen tanto poder sobre ella y cómo es que llegan a cambiar el curso de la vida cómoda y ordenada que se forjó en New York? Las cartas delatan un pasado perverso, todo lo que ha querido olvidar en lo personal y en lo político. Bolek se niega a entregárselas; las retiene en su posesión para evitar que ella las destruya.

Fueron escritas para Facundo Zuberbuhler, su profesor de antropología, su marido secreto, un hombre siniestro asociado al poder y a la represión. También son evidencia de una sexualidad pervertida. Facundo le propone el sexo hablado, el sexo oral como lo describe ella (86), que consiste en decirse lo que van a hacerse y hablarse el deseo sin realizarlo físicamente. Además de los rituales de palabras, Facundo le exige otro tipo de tributo sexual, que salga a buscar aventuras con otros hombres para contárselas a él en un juego vicario que estimule su placer. Ella acepta, pero las aventuras que le cuenta son imaginadas y no vividas. Así comienza su “autobiografía apócrifa” (105), narrada primero oralmente, y luego por escrito en carta: acto sublimado en texto.

Las cartas también delatan una forma de prostitución. Facundo le propone pagarle los pasajes por el mundo a cambio de que ella le envíe cartas eróticas contándole sus aventuras sexuales.

Acepta esta forma de “prostitución epistolar” (127) no sólo por los viajes sino porque piensa que le conviene escaparse de la Argentina; son los años de la más fuerte represión y ella estudia una carrera perseguida por los militares. Las cartas evocan también los años de dictadura militar, los desaparecidos, y su decisión de huir del país y olvidarse de tan devastadora realidad. Son lo callado, el silencio, lo no dicho que quiso olvidar. Justamente por ser parte de su inconsciente reprimido ejercen tan fuerte poder psíquico sobre ella. Y es así como el hallazgo de las cartas olvidadas precipitan una serie de acciones, de bifurcaciones, que la llevan al encuentro con el caos.

EL AZAR. Como en la teoría del caos, el azar juega un papel importante aquí; la turbulencia es producto del azar y causa las bifurcaciones. Nada más azaroso que la forma en que Bolek encuentra las cartas. Está en un edificio de departamentos en Buenos Aires montando una exhibición. Desde su balcón intenta colgar una banderola con el anuncio de la exhibición y ésta cae varios pisos más abajo atascándose en el balcón del departamento donde antes vivía la protagonista. El portero le da entrada al departamento vacío para rescatar la banderola y encuentra dispersadas en el piso las cartas devueltas por Facundo quien las había echado por debajo de la puerta. El azar lo conduce al encuentro con las cartas, estableciéndose así la relación entre la turbulencia, el atractor extraño y el azar. El azar tiene un papel importante a lo largo de la narración ya que precipita incidentes que causan cambios definitorios. La mención frecuente a lo largo de la obra de Kurt Schwitters, un artista del Dada, sirve para enfatizar la importancia del azar en el proyecto artístico. Schwitters era conocido por recolectar basura y objetos descartados y armar con ellos sus obras de arte. Su método de rescatar lo perdido y convertirlo en *object d'art* refleja la dinámica disipativa del caos al orden (lo que fue basura es transformado en arte) y al mismo tiempo hace resaltar el papel del azar en toda creación.<sup>3</sup> Como Schwitters, la protagonista

debe embarcarse en el rescate de lo perdido y descartado.

**BIFURCACIONES.** Si cae una roca en un río, su curso se bifurcará. En toda trayectoria donde se presenta un obstáculo éste produce un cambio de dirección, una bifurcación. En esta novela hay básicamente cuatro bifurcaciones definitorias en el trayecto de autodescubrimiento de la protagonista: el enfrentamiento con lo abyecto, la limpia o comienzo de la recuperación de la identidad, la reincorporación del lado oscuro de su ser, y la reintegración del pasado en el acto de la escritura. Como en los sistemas disipativos, las bifurcaciones crean el caos pero también terminan por crear un nuevo orden.

**PRIMERA BIFURCACIÓN HACIA EL CAOS: LO ABYECTO.** Como las cartas eróticas y su pasado con Facundo, Joe, su amante negro, también forma parte del bajo mundo abyecto y promiscuo que explora la protagonista. Su relación con él es deseo puro, deseo físico y corporal, no de palabra (como Facundo) sino de cuerpo. Siente por él una atracción incontrolable a pesar de que está adicto a la heroína y posiblemente tenga SIDA. Pero es justamente su reencuentro con Joe que la lleva a una revelación. Se da cuenta que su intenso deseo por Joe, como su relación promiscua con Facundo, representan su propio deseo del peligro, de lo oculto, de lo oscuro, de lo escondido, del caos interior:

El impulso de pasearse por los arrabales del mundo, lo más bajo de los bajo fondos, es uno de sus impulsos más profundos. Primario, primordial, nacido justo allí donde el ser es sólo una pasta amorfa confundiendo con los desechos cloacales y el magma incandescente del centro de la tierra. Un imán son los submundos para ella (178).

El reencuentro con Joe la hace encarar su propio deseo de lo abyecto. Debe enfrentarse a lo que ha temido y reprimido, a su monstruo interior. Ya no los puede culpar a ellos, se da cuenta que es ella misma que busca el lado siniestro de la existencia: "siente una deleitosa sensación de vértigo cuando incursiona en los reductos

envilecidos de las grandes ciudades dispuesta a husmear sus intestinos... ver qué oculta aquel abismo oscuro..." (178-79). Toma conciencia de que está impulsada a buscar el porqué de lo abyecto.

SEGUNDA BIFURCACIÓN: LA LIMPIA. Teme que cuando Joe vaya a verla sucumbirá a acostarse con él. Sin embargo, el acto sexual que creía inevitable se transforma en otra cosa, un acto oral de catarsis. Como un vómito, le confiesa a Joe todo su pasado, el miedo, las cartas, Facundo, la represión en su país, y todo lo que por tantos años ocultó: "...todo empieza a manar como lava de su boca, un vómito más bien, o una catarata como si se hubiera roto por fin una compresa completamente saturada (186)". Con Joe, personificación de su deseo más oculto y peligroso, ha tocado fondo. El encuentro con lo abyecto y el reconocimiento de su propia complicidad con ello la impulsa hacia un descenso órfico hacia el caos emocional y psíquico de su interior. Al mismo tiempo ese reconocimiento es el primer paso hacia su recuperación y estabilidad. La confesión de su pasado, el hecho de que lo ha asumido por primera vez, representa la posibilidad de una nueva dirección. Para emprenderla se hace una limpia, un ritual de purificación, acto simbólico de la catarsis.

TERCERA BIFURCACIÓN: LA REINCORPORACIÓN DEL LADO OSCURO. A partir de este momento la trayectoria de la protagonista se bifurca hacia el camino de la recuperación. Surge otra vez el artista Kurt Schwitters con un consejo: "nunca olvides que el arte lo libera a uno de la vida" (187). La técnica de Schwitters de recuperar objetos perdidos o desechados para armar sus collages sirve de referencia oblicua al método que debe emplear la protagonista para salvarse del caos que la consume: el rescate del pasado y su representación en la obra de arte. Bolek le sugiere que escriba una novela, que se dedique a la creación de algo nuevo. Tanto Joe como Bolek la dirigen hacia el arte de la escritura para recuperarse, pero ella se resiste. Aún no puede, aún debe indagar más en las profundidades de su ser para entender mejor su propia identidad.

Su trayectoria hacia el pasado culmina en la escena en que pasa la noche atrapada en un cuartito oscuro del manicomio. Allí recuerda el olor a miedo, el miedo que sufrió en la Argentina y sufre ahora. Es otro momento de autoreconocimiento y enfrentamiento con el inconsciente.

El proceso de reconciliación entre su interior (el inconsciente) y su exterior (el consciente) está descrito simbólicamente en el episodio mágico donde conoce a la vieja Ida quien le enseña la forma indígena de ver el mundo: "Hay que verlo dos veces, le dijo, de frente y con el rabillo del ojo, ver el muy definido mundo de la claridad y el mundo de las huidizas sombras... mirada doble, a contrapelo de la oscuridad como fuente de luz" (340-41). Esta mirada doble del inconsciente al consciente, del caos al orden, es el proceso necesario para la creación. Reconoce ahora que debe incorporar su sombra, asumir el pasado sangriento que tiene escondido en el inconsciente.

CUARTA BIFURCACIÓN: EROS Y ESCRITURA. El mandato de Facundo fue de olvidar. Ahora se da cuenta que lo tomó al pie de la letra, porque en los veinte años desde su partida el pasado no existió para ella. Para recuperar el olvido decide ponerse a escribir:

Escribir es mirar hacia atrás, revolver el montón de escombros para ir encontrando las piedritas que marcarán el camino de retorno. Las piedras buscadas del hacia atrás, los escollos que encontrará a su paso y deberá sortear para retornar a lo que espera ser narrado. (74)

La escritura como salvación del olvido surge también en el episodio de la carta erótica sobre una aventura sexual en Nepal. Al releerla se da cuenta que su escritura es sumamente poética y descubre que tiene una voz narrativa. Comienza a tomar conciencia de que tal vez la escritura le ayude a reestablecer el orden en su vida: "Algo estaba entendiendo y tal vez buscando, no la mujer [del cuento erótico]... sino esta mujer frente al espejo que una vez

supo vestir a la otra de palabras” (286). Llega a la realización de que la creación es su salvación y su sino:

Ella hoy lo cree, cree del verbo crear, se le da vuelta el universo construido a duras penas, sabe que está sola en la vida y ese reconocimiento le da un vértigo que todo lo encierra, la tristeza, y la sensación de poder absoluto, es un vórtex, pasa a otra dimensión, se atomiza, sale disparada y sin embargo la fuerza no es centrífuga, es centrípeta. (289)

Así describe la sensación del acto de crear, una sensación de poder absoluto, un vortex por el que pasa a otra dimensión. Compara el acto de la creación con un proceso dinámico y entrópico que gira hacia su centro y luego sale. Refleja el proceso de interiorización, mirar hacia adentro, y exteriorización, expresarse en palabras exteriorizadas estableciendo orden, significado.

SANGRE Y TINTA. Ha llegado el momento de su travesía en que puede mirar hacia adentro. Pero su inconsciente está teñido de sangre y de él emana un discurso ensangrentado. La sangre es un símbolo y elemento central de la obra y tiene un significado doble. Por un lado la sangre representa el pasado sangriento de su país, la relación nefasta con Facundo, la desaparición de su amante Juancho, el miasma represivo de la dictadura militar, sus compañeros secuestrados y torturados, y, a ella también, con su tesis sobre los ritos de la sangre y su amistad con Ava Taurel. Ava, dominadora profesional de un salón sadomasoquista, representa el oscuro deseo humano por lo perverso, por llegar a los extremos de la vida y la muerte donde el deseo sexual se tiñe de sangre. En un ensayo de *Página 12*, Eva, dominadora y musa real del personaje de Ava, comenta que si un cliente le pide que juegue con la estrangulación, siente miedo de su propio deseo de ir más allá, hacia la muerte (*Ocho escenas*). Cordones de sangre en el cuello son los demonios internos los más temibles.

Pero la sangre también connota significados positivos. En el

cuento erótico de Nepal predomina el motivo de la sangre y el color rojo. El hombre del cuento monta a la mujer sabiendo que está menstruando porque en su cultura “la sangre es esencia de vida... con la sangre de mujer sembramos” (274). Y en el relato el amante de la mujer le hace dibujos sobre el cuerpo con la sangre menstrual. Así se establece el valor positivo de la sangre como elemento vital y creador: es la tinta que narra la vida, es un flujo vital divino, es la palabra creadora, la escritura como arte y vida. La tesis de la protagonista sobre los ritos sagrados de la sangre demuestra que la sangre representa la creación y como tal es un tributo a los dioses. En su trayectoria vital, la protagonista ha aprendido a reconciliar el pasado sangriento con un nuevo orden en que la sangre se convierte en creación.

TIERRA. SISTEMA EN EQUILIBRIO. Al finalizar la novela, la protagonista organiza una instalación en el manicomio de Bolek al que llama significativamente “Viaje por el tiempo”. La instalación sirve de ceremonia fúnebre para uno de los locos que ha muerto. También simboliza el comienzo de un nuevo orden en la vida de la protagonista. En un momento dado de la instalación ella recupera las cartas que Bolek había escondido en una valija. Al recobrarlas pierden instantáneamente el poder que tenían sobre ella y entonces les confiesa airoosamente a sus amigos la historia de las cartas y de Facundo. Ya no les teme; ha decidido asumirlas, y es como si hubiese recuperado su identidad y su soplo: “Ella larga un sonoro suspiro al que los demás parecen unirse pero más bien son resuellos o recuperación del soplo” (396). “Yo conozco el caos y la mugre”, dice ella, y añade que ahora deberá dedicarse a “una puesta en orden del sitio que cierta vez entendió como el palacio de su propia desmemoria” (396). La fase caótica de su existencia ha llegado a su fin. Al recobrar el equilibrio emocional vuelve el orden a su vida. En las últimas líneas de la novela la protagonista rebela su nombre. Es Marcela Osorio y va a volver a Buenos Aires: “sonó la hora de enfrentar tanto gato encerrado que dejé por allá” (398). Las cartas

recobradas se han convertido en catalizador de su arte. Al enfrentarse con su sombra ha recobrado su palabra, su identidad y su orden.

Termino con el comienzo. La novela empieza con un episodio significativo donde una escultura de vidrio construida por una amiga de la protagonista es derrumbada por el Huracán Candy. Se hace trizas y sólo queda un montón de vidrios rotos. La escultora toma una escoba, barre los pedazos de vidrio y polvo “en un prolijo montículo con reflejos de oro” (64) y lo titula con un cartelito que dice “Obra en colaboración: Raquel Rabinovich-Huracán Candy”. Este episodio prefigura en forma visual la trayectoria de Marcela del orden al caos y de vuelta a un nuevo orden. La dinámica disipativa se da tanto en los sistemas científicos como en los psíquicos y emocionales. Prigogine comenta que tradicionalmente se ha pensado que las ciencias reflejan el mundo de la realidad, mientras que la literatura refleja el mundo de la ficción (225-26). Pero aclara que no es tan simple, todo sistema que existe en el tiempo y el espacio está sujeto a la incertidumbre y al caos. Lo importante es que el caos conlleva en sí un nuevo orden.

#### Notas

<sup>1</sup> Katherine Hayles estudia la relación entre la cultura y la ciencia del caos en el capítulo “Chaos and Culture: Postmodernism(s) and the Denaturing of Experience”, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Ithaca, Cornell UP, 1990.

<sup>2</sup> Ver el artículo de David Porush citado abajo para un estudio sobre la novela como estructura disipativa.

<sup>3</sup> Para más información sobre Kurt Schwitters ver *Dadas on Art*, Ed. Lucy Lippard, New Jersey, Prentice Hall, 1971.

#### Obras Citadas

Briggs, John y F. David Peat. *Turbulent Mirror. An Illustrated Guide to Chaos Theory And the Science of Wholeness*. New York. Harper & Row, 1971.

Gleick, James. *Chaos: Making A New Science*. New York. Penguin Books, 1987.

“Ocho escenas en busca de autor”. *Página 12*. Sec. Radar Libros. (Buenos Aires, Argentina) 8 de abril, 2002.

Porush, David. “Fictions as Dissipative Structures: Prigogine’s Theory and Postmodernism’s Roadshow”. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Ed. N. Katherine Hayles. Chicago, Chicago UP, 1991.

Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers. *Order Out of Chaos: Man’s New Dialogue With Nature*. New York, Bantam Books, 1984.

Valenzuela, Luisa. *La travesía*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.

#### Obras Consultadas

Díaz, Gwendolyn y María Inés Lagos. *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile. Cuarto Propio, 1996.

Kellert, Stephen H. *In the Wake of Chaos*. Chicago. University of Chicago, 1993.

Knoespel, Kenneth. “The Emplotment of Chaos: Instability and Narrative Order”. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Ed. N. Katherine Hayles. Chicago. University of Chicago, 1989.

Lorenz, Edward N. *The Essence of Chaos*. Seattle. University of Washington, 1993.

Nicolis, Gregoire e Ilya Prigogine. *Exploring Complexity*. New York. W.H. Freeman & Co, 1989.

Zohar, Danah. *The Quantum Self: Human Nature and Consciousness Defined by the New Physics*. New York. Quill/William Morrow, 1990.

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

**Ksenija Bilbija**

*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...*

Maria Moliner, *Diccionario del uso*

La distancia se puede vencer en auto, avión, tren ... también con el teléfono, telegrama o carta. Franz Kafka lo tenía bastante claro cuando determinó que mientras los primeros sistemas llevaban a los seres humanos uno hacia el otro físicamente, la carta contenía algo fantasmagórico y espectral. Tal vez el espectro perseguidor 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 pronto, muy pronto, casi instantáneamente al tocar la superficie de la carta, el yo se transforma en el sujeto del enunciado. Fuera del marco epistolar queda el propio sujeto, el de la enunciación, 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. Tal vez el ejemplo del fax ilustre mejor este proceso fantasmal: mandamos un fax, siempre poniendo la carta boca abajo, y el mensaje emprende 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, lo que partió literalmente ahuyentado del papel que pusimos cuidadosamente boca abajo, el espectro 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 es perseguido por el espectro engendrado en otro tiempo, por los deseos a veces nunca tocados por la conciencia, traviesos deseos que navegan ortografías de la memoria. El espectro tiene voluntad propia, situado en la lengua que, como lo escribió Roland Barthes, es la que habla, y que de ningún modo debería confundirse con el autor.

“La carta siempre llega a su 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, hacia la mesa del ministro y su final vuelta 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 velada 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 esos primeros instantes posteriores a la escritura de la carta luce su diferencia. ¿Qué pasa si el remitente y el destinatario llevan el mismo nombre y ocupan el mismo cuerpo diferenciado 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 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 en el que los Comandos Secretos de Censura tienen el poder, empieza a dudar sobre 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 preguntándose a sí mismo y a su público –todos nosotros 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 de tal narrador, “Juan sabe que no va a haber problema con el texto, que el texto es irreprochable, inocuo” (*Cuentos completos* 252). Sin embargo, pronto empieza a dudar, el pobre Juan, que el texto cuente más allá de las palabras. Así que decide entrometerse en el Comando Secreto de la Censura para interceptar su envío a Mariana. Y cuando finalmente le llega su propia carta a las manos, Juan(cito), ahora ya un honesto y dedicado censor, la lee con sus entrenados ojos y descubre algún significado prohibido. El próximo día paga el descubrimiento con su propio cuerpo. La carta nunca llega al destinatario cuyo nombre aparece en el sobre, y sin embargo, termina frente la mirada de Juancito, el Juan del comienzo de la historia que ya no es el mismo Juan que escribió una aparentemente inocente carta. La diferencia entre Juan y Juan(cito) está cifrada en la despachada epístola, e-pistola mortal, destinada a disparar su diabólico mensaje tan pronto como se enfrente con el cuerpo del verdadero destinatario. Juan queda asaltado por algún vestigio de su vieja identidad, la que consideraba 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 apoyado por un estado represivo que en este caso

particular parece ser Argentino. Sin la memoria, sin ningún recuerdo que abriera paso a una diminuta nostalgia por el ser que era, el cuerpo de Juancito recibe la bala e-pistolar.

El contenido de la carta nunca se revela a los ojos del lector extradiagético. Consecuentemente, la carta 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 que el contenido (el significado) sea revelado. 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. Así parece confirmarse la idea de Althusser que las lecturas inocentes no existen. La omisión del texto implica la inaccesibilidad del lector a lo escrito, cualquier lector, sea ese el mismo escritor del texto. Es imposible captar el ‘verdadero’ sentido de la escritura, su sentido ‘Real’ diría Lacan, porque siempre la interpretación depende del contexto y del intérprete. El sentido queda elidido, sincopado, y por qué no usar la palabra que Freud “tomó prestado” de los sistemas políticos autoritarios, reprimido. Pero, eso no quiere decir que el significado no está. Juan(cito) ha sido entrenado por el Comando Secreto de Censura para eliminar ambigüedades reduciendo la inherente pluralidad del significado a uno singular. La dictadura no sólo busca el significado único sino también quiere controlarlo. “La duda es la jactancia de los intelectuales, los militares no dudamos, actuamos”, citó Valenzuela en su discurso sobre el secreto a “cierto militar argentino cuyo nombre no mereció ser recordado” (Valenzuela, “Traspasando el secreto” 5). La voz del cínico narrador de “Los censores” termina concluyendo que cuando Juan(cito) se topa con su 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 todavía

tiene el nombre de Mariana en el sobre? Su destino, igual que el de Mariana, está fuera del texto. Suprimido. Ojalá esto signifique que Mariana está a salvo. Igual que el lector del cuento que gracias a la elipsis narrativa, nunca tuvo la oportunidad de leer la carta.

En el cuento de Valenzuela el autor muere, tal como lo había pronosticado Barthes, a causa de su retórica, retóricamente 'pagando' el texto con la vida. La ficción con sabores kafkianos traspasa sus propios límites. Por lo menos los de la retórica porque no hay que olvidar al escritor argentino que en los tiempos del Proceso (1976-1983) envió una carta abierta y acusatoria a la Junta militar citando 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. iii). Rodolfo Walsh firmó y despachó su carta el 24 de marzo de 1977. Apenas distribuidos los primeros ejemplares fue secuestrado por los escuadrones de la muerte y como otros 30.000 ciudadanos continúa desaparecido. Literalmente.

La protagonista de *La travesía*, la última obra de Luisa Valenzuela publicada en 2001 en Argentina, recuerda el esbozo de un relato que Rodolfo Walsh quiso escribir. Su cuento, tal vez nunca entregado a la lengua escrita –cumpliendo así literal y retóricamente con la etimología del género– habla de un hombre que entra en una pradera edénica sin hacerle caso a la advertencia de No Pasar. Todo le resulta irresistible, el ondulado terreno, las flores, las colinas, el sol... Sus pasos no dejan marca en el pasto que queda perfecto tras su travesía. Intuye un arroyo, lo desea, empieza inclusive a oírlo, y al llegar "al corazón de su éxtasis" (104) lee el cartel con las palabras: Este Campo Está Minado.

"No sabe si Rudy alcanzó a escribirlo, pero lo vivió hasta sus últimas consecuencias", refleja la voz narradora, no del todo

omnisciente, recordando el destino de Rodolfo Walsh: su desaparición, la muerte que no lo es por la falta de la evidencia del cuerpo y del autor del texto. *Corpus delicti* y *habeas corpus*, dos expresiones judiciales petrificadas en latín, denotan sin embargo cierta novedad del significado que la dictadura militar bautizó en la Argentina de los años de plomo. *Habeas corpus*, literalmente la demanda de que “el cuerpo sea presentado” y *corpus delicti*, lo que sirve para hacer constar el delito, se anulan, borrando 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 a pesar del desesperado subjuntivo de *habeas corpus* que clama por su aparición. Rodolfo Walsh pisó el campo minado a despecho de leer la advertencia. Existen testimonios que en la ESMA fueron vistos los manuscritos saqueados de su casa, pero si la historia del hombre feliz que desafía los avisos del peligro fue escrita o no, si pasó por la ESMA o no, no se sabe con seguridad. En *La travesía* Valenzuela escribe el cuento hasta este momento sólo contado, y le otorga la materialidad. Introduce de este modo un autor “otro” a su novela, el autor de una obra tal vez sólo deseada y narrada, y la entrega a la escritura. Insinúa de ese modo que los “Milagros secretos” sí ocurren, pero no como los cuenta e imagina Borges. Envía así su carta al pasado, sin explicitarlo, sin escribirlo en forma de carta.

Pero, de Borges no hay que 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 se escapa de su expresión en la lengua, el horror de la muerte violenta de Rodolfo Walsh, está en el centro de la adivinanza titulada *La travesía*. Porque *la travesía* es, no hay que olvidarlo, en su uso argentino, también “Territorio extenso, árido y

desierto”, (María Moliner) lo contrario de la parabólica pradera paradisíaca de Walsh. El paraíso de Walsh está reemplazado metonímicamente por el árido desierto, recuerdos de una nación clausurada en el terror estatal. Pero es un territorio igualmente minado por las cartas del pasado llenas de lo que “no puede ser dicho” (Valenzuela “Lo que no puede ser dicho”). Son cartas elípticas, con el significado que pesa. Y cuando un objeto de otra realidad –soñada, inventada, ilusoria, escrita– entra en nuestra conciencia, como el cono de peso intolerable que tanto oprimió al narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” hasta grabarle un círculo en la palma de la mano, entonces, este objeto deja su huella. El viaje desde el pasado: la voz de Walsh, detrás del cuento, sobrepasa su tiempo y después de un cuarto de siglo encuentra su página blanca. Su carta “traspasa el secreto” desde el pasado, encarnando así un definitivo referente para la Historia:

Traspasar 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, traspasar, 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)

Lo que en *La travesía* antecede el cuento de Walsh y la historia de Valenzuela, está cifrado en las cartas, el pasado, la memoria y

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 está basada 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, siendo del deseo, está hecho no sólo de los hilos de palabras sino también de los espacios entre las palabras. Un mapa que nos niega toda referencia a su escala, pero que, 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 los años setenta en Buenos Aires. Eran los años de la carta de Walsh a la Junta Militar, cuando la palabra 'desaparecido' cada día recobraba más su desgraciada corporeidad. Terminados los estudios, la mujer se casa secretamente con el profesor quien, luego la envía al extranjero con la idea 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 estar cifrada en las letras, sino en su desplazamiento. Durante cuatro años él le enviaba pasajes hacia diferentes destinos Java, Nepal, Papúa Nueva Guinea, Australia, mientras que ella le despachaba las cartas. Estas cartas fueron descubiertas unos años después, en 1982, por Bolek Greczynski, el artista polaco exiliado en Nueva York, quien mientras preparaba su exhibición en "la capital del desaparecido" (94) pierde uno de sus enormes carteles que caen en la terraza del apartamento de la antropóloga. En su piso descubre unas cartas deslizadas por debajo de la puerta y las lleva consigo. Donde una vez estaba el nombre del destinatario y la estampilla del país de origen ahora sólo queda un hueco recortado. Persiguiendo el cartel volado, Bolek Greczynski sale con las cartas robadas. Y así empieza su la travesía, la búsqueda de la autora puesta en marcha por las cartas robadas. Al encontrarla en Nueva York, varios años después, y al contarle sobre su hallazgo, la verdadera

autora se da cuenta “con qué cartas estuvieron jugando” (101).

En aquel 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). Es también “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. Es lo que existe antes de enterarnos de que el campo estaba minado y después de sentir las consecuencias. En cualquier caso, perder o ganar, el concepto se refiere a la diferencia, al cambio que distingue al jugador después de terminar el partido.

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

El primer recuerdo cartografiado después de enterarse que sus cartas estaban en Nueva York, en manos de un amigo, indican la travesura de la protagonista. Su memoria alcanza una de las conversaciones con Facundo en la que él le sugería que fuera al puerto para adiestrarse en el arte de amar con unos marineros para luego traspasarle el secreto. La trama no es nada nueva, especialmente para un profesor argentino que tenía que conocer la historia de Emma Zunz. Más que un cordón umbilical y metonímico ata la carta que Emma recibe sobre la muerte de su padre y las cartas de *La travesía*. Emma Zunz, una de las pocas protagonistas borgeanas con el don de pensar, recibe una carta sobre la muerte de su padre, injustamente acusado por el robo que, según él, había cometido el jefe de la fábrica, y decide vengar su muerte. Lo hace apostando su cuerpo, literalmente, y tramando su propia historia. Una virgen

con el horror al sexo, Emma va al puerto donde se acuesta con el marinero más asqueroso sintiendo 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) para luego declarar que su jefe la había intentado violar y que por eso lo mató en autodefensa. 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 conocía la historia de Borges y admiraba y compartía la inteligencia de Emma, pero sólo eso, definitivamente no la parte de jugar el propio cuerpo.

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, igual que la simulada obediencia sexual de la protagonista son apócrifas. Como la etimología sugiere, 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 al despacharse la carta hacia su destinatario cumple con su posibilidad y cesa de existir. Es un esbozo del yo, “una posibilidad por la que no optamos” (Valenzuela, 258). Pero no es fácilmente descartable porque *La travesía* sugiere que en una 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. También un yo que no vive sólo de la fantasía sino que también, a su propio antojo, indaga las posibilidades. El sujeto de la enunciación entrega a la forma epistolar diferentes sujetos del enunciado siendo siempre el único productor y promotor de esas ficciones. Se da así voz al placer, pero no sin llamar la atención al proceso de su construcción ya que es imposible olvidar la brecha que existe entre la acción y su narración. Una o hace el amor o 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 particular 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. Y resulta que el escribir el nombre en el sobre no siempre revela al verdadero destinatario. La carta, como la escritura, es esquiva, tiene su propia voluntad y le gusta eludir. Y *vol*, el derivado del griego *bulé* denotando la voluntad, perduró a través del latín (*velle*, *volo*) en palabras castellanas *veleidad*, *volición*, *voluntad* (María Moliner, 1545). Las cartas “voladas” de *La travesía* apuntan hacia el narcisismo y provisionalidad de toda identidad. Y parece que además de despertar el deseo también pueden despertar una memoria anteriormente sellada. Son los gritos del pasado que como esas palabras congeladas que sorprenden y asustan a Gargantua y a Pantagruel, empiezan a descongelarse liberando sus aterradores ecos. Gritos propios que a la vez suenan ajenos.

Asumirlas, parece ser la solución de la protagonista que termina agarrando las cartas que en una fiesta conmemorativa corrieron el riesgo de ser incendiadas. Con las cartas en su posesión le parece lógico retrazar su travesía y volver a Buenos Aires. ¿Será que la carta robada/volada en su ciudad natal le había revelado algún secreto? Que huir es imposible, especialmente de los propios

demonios y que al enfrentar el pasado este resulta menos aterrador. Lo que pareció ser un demonio resulta ser “un gato encerrado” (398). Vemos que el pacto se puede romper a pesar de lo amenazante que un pacto fáustico pueda aparecer; que el verdadero destinatario fue ella y que al releer sus cartas vuelve a ser entera. Opción que por cierto también tuvo Juan(cito) de “Los censores” y que al “olvidar” quien era paga el olvido con la vida. Narrativamente el momento de la recuperación de la identidad de la protagonista está marcado con la revelación de su nombre. Su anonimato narrativo cede paso a su nombre completo, Marcela Osorio, que aunque también parte de la lengua (y ficción consecuentemente) se refiere a ella. A la vez, desaparece por completo el nombre del “hombre con poder” (52) que desde el comienzo de la novela estaba perdiendo las capas simbólicas de su poder: Facundo Zuberbühler, Facu, el Zuber, FZ, F. Se transforma en un “alguien [quien] miles de kilómetros y de años atrás alguna vez [le] apodó Mar-bella/ bella/ ella” (399).

La novela de las cartas robadas y voladas que por poco pudo ser una novela de cartas borradas, resulta ser una novela contra el olvido y la represión, tanto psicológica como política. Y por eso reitero y hago recordar que la verdadera, concreta revelación de *La travesía* es el cuento de Rodolfo Walsh que finalmente adquiere una presencia imborrable.

#### Obras Citadas

Borges, Jorge Luis. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Derrida, Jacques. “The Purveyor of Truth,” *Yale French Studies*, 52, 1975.

Kafka, Franz. *Letters to Friends, Family and Editors*. 13 July 1912, New York: Schocken Books, 1977.

Lacan, Jacques. “Seminar on the Purloined Letter,” *Yale French Studies*, 48, 1973.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1979.

Valenzuela, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1999.

\_\_\_\_\_. *La travesía*. Buenos Aires: Norma, 2001.

\_\_\_\_\_. *Peligrosas palabras*. "Lo que no puede ser dicho." Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001, pp. 93-106.

\_\_\_\_\_. "Traspassando el secreto", conferencia presentada en University of Wisconsin-Madison, 20 de septiembre de 2000.

Walsh, Rodolfo. "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar" *Página 12*, suplemento especial, 19 de marzo de 2001, pp. 2-3.

## **La ficción y sumáscara, reflexiones en las fronteras: *Peligrosas palabras* de Luisa Valenzuela**

### **Gloria Pampillo**

Nunca me gustaron los payasos ni las máscaras. Unos, por la sensiblería que los rodea, las otras por sobrescritas, cargadas de metáforas y efusiones vagas. Y, sin embargo, lo más perenne de los gustos es que varían. Las primeras mujeres que se pusieron tacos altos con pantalones ajustados deben haber experimentado una epifanía similar a la que siente una escritora cuando un relato da una vertiginosa vuelta de tuerca.

En los ensayos de *Peligrosas palabras* hay máscaras y hay payasos. Se encuentran hacia el final del libro, en compañía. Uno de ellos se llama, justamente, “Payasos sagrados”.

Confieso que cuando leí el libro por primera vez dejé ese ensayo de lado. Ahora no, porque sucedió lo que sucede, ya no con los gustos, sino con este género que Luisa Valenzuela despliega en *Peligrosas palabras* y que yo, a mi vez, estoy intentando ahora: sucedió lo que sucede con el ensayo. El tema de las máscaras y los payasos fue azuzado por lecturas, que los sacaron del lugar donde los tenía colgados, para hacerlos desfilar por el escenario de las ideas.

“Payasos sagrados” describe una ceremonia en Santo Domingo Pueblo, Nuevo México, Estados Unidos (ya el encastre de una identidad de origen en otra es significativo). Se trata de una rogativa de lluvia para la temporada de siembra que se inicia

durante Semana Santa. Hay bailarines “que van tejiendo sus minuciosos pasos”, dice el texto, y es como si rezaran con los pies. Encarnan a los espíritus de la lluvia y su danza debe ser perfecta. De golpe, aparecen unos hombres semidesnudos, con plantas de maíz pintadas a lo largo de las piernas, en las espaldas –más adelante la narradora agregará que tienen la cabeza cubierta con una máscara, una capucha de arpillera anudada como en granos– que interpelan a los danzarines, les hacen bromas, se burlan de ellos de una manera grotesca, a veces, hasta obscena. Estos hombres, los payasos sagrados, que son los únicos capaces de interpretar el idioma de los espíritus, se acercan después a la narradora y le hacen morisquetas y gestos obscenos. Ella ríe. Luego, más tarde, cuando escribe, comienza a pensar en la literatura como un payaso sagrado.

Los payasos, especula, son los únicos capaces de interpretar el lenguaje de los espíritus, traduciéndolo y al mismo tiempo tomándoles el pelo, porque son ellos quienes marcan la unificación, el inefable punto de contacto entre lo sagrado y lo profano, entre el secreto y su develamiento: las dos caras de la misma moneda. Y luego, más adelante, agrega: se trata de un camino por el que también circula la literatura, enmascarando para develar, rompiendo moldes, abriéndole espacio a una mirada otra, una mirada siempre cuestionadora.

Fue entonces cuando, a mi vez, asocié lo que decía este ensayo con otras dos mascaritas, las de un pastor y la de una amazona, que aparecen en un artículo de Wolfgang Iser sobre la ficción.<sup>1</sup> Agregó, porque me parece significativo, que la tesis de Iser se plantea desde el campo de la antropología, esa disciplina que aparece una y otra vez en los ensayos y en la narrativa de Luisa Valenzuela.

Iser se pregunta por qué el hombre necesita la ficción. Esta pregunta, que es clave, y que será contestada al final del artículo, lo lleva a buscar un ejemplo del que pueda extrapolar sus ideas. El tipo de literatura que elige, por su capacidad de describir gráfi-

camente lo que ocurre con la ficción, es el de la poesía pastoril. No negaré que esta elección resulta poco estimulante. Casi nadie leyó la pastoril, como no sean las églogas de Gracilaso, que ya son muy otra cosa, y lo que uno evoca son más bien algunas figuritas de porcelana de Meissen encerradas en una vitrina. Sin embargo, Iser hace notar de inmediato un rasgo que lo revela como lector muy perspicaz. En la pastoril, dice, ya desde la *Arcadía* de Virgilio, dos mundos, el sociopolítico y el artificial-pastoril entran en correspondencia. Que la novela pastoril, que encontró su auge en el Renacimiento, subraya la existencia de estos dos mundos contrapuestos, lo evidencia el hecho de que, cuando los protagonistas desean cruzar ese límite, deben disfrazarse para ocultar lo que son. Cruzar los límites, entonces, aparece como el epitome de la ficcionalización, por la cual dos mundos divergentes se juxtaponen para hacer patentes sus diferencias.

Sentadas las premisas de la yuxtaposición de mundos y del ir más allá transgrediendo los límites que el paso de uno a otro supone, Iser se va a centrar en el proceso mismo de ficcionalización analizando una novela de Philipp Sydney. En *Arcadía*, son dos caballeros los que se enmascaran y luego se disfrazan, uno de pastor y el otro de amazona, para penetrar en el territorio prohibido donde se encuentran las mujeres que aman. Ahora bien, si este disfraz los oculta, luego ellos, para enamorar a las mujeres, deben narrarles sus aventuras como caballeros—es obvio que hablarles de las pestes de las ovejas no les ganaría ningún afecto—y es así como sus palabras comienzan a significar otra cosa de lo que dicen, sin dejar de decir lo que dicen. Dicen, narran sus hazañas, pero el significado no consiste en demostrar la virtud o el valor, rescatar al oprimido, destronar al tirano como sucedería en la épica, sino que el significado es el deseo de impresionar a las princesas haciéndoles ver que la Amazona y el pastor son realmente los héroes de tales aventuras. Y así se ha llegado a uno de los puntos clave del ensayo.

“Dado que los protagonistas quieren decir algo distinto de lo

que dicen, los relatos de hazañas heroicas se convierten en portadores de un significado latente”, dice Wolfgang Iser, y, más adelante, “este uso especial que se da a los relatos comienza a ficcionalizarlos; se ven convertidos en signos con los que explicar una realidad oculta, ya que únicamente el significado ficcionalizado del relato puede sacar a la luz lo que debe quedar poco definido”.

Es necesario aclarar, para captar lo sutil de esta reflexión, que en este modo peculiar de producir sentido lo que ocurre no es un desplazamiento mutuo, como sucede en la mentira, en la que la verdad que se desplaza debe quedar oculta. Tampoco se trata del modo de significar de los sueños, en los que la ocultación es primordial, ya que debe mantenerse para facilitar la reaparición disfrazada de lo reprimido. En la pastoril, los príncipes quieren hacer estallar sus propios disfraces para exhibir su condición de tales, pero esta manifestación no puede implicar la eliminación de las máscaras, ya que todavía tienen que sortear lo prohibido y traspasar unos límites celosamente guardados. Para conseguir el objetivo deben practicar la ocultación y la revelación al mismo tiempo. Esta simultaneidad de lo mutuamente excluyente—lo sagrado y lo profano en el ensayo de Valenzuela, el mundo socio-político y el pastoril en el ejemplo de Iser—, es representativa de todo el proceso de la ficcionalización que utiliza el engaño para descubrir realidades escondidas.

Aquí quisiera hacer una pausa para pedir que se evoque a una mascarita de carnaval, de las que miran al pasar a un hombre y le cantan “adiós, adiós, adiós, yo soy la misteriosa mujercita que buscás”, de modo que así llegue de forma viva a la conciencia de cada uno cómo se produce este sentido. No proviene de la máscara, objeto material; tampoco del hombre o la mujer que la lleva. Es la simultaneidad de la máscara y de la persona, el ir y venir de una a otra la que crea esa alucinación de una presencia que no está allí y que por eso es al mismo tiempo engañosa y existente. Justamente, estos son los dos rasgos que definen a la representación

artística. Siempre nos sentiremos arrastrados por la ilusión de que hay un mundo “real” al que ese otro mundo de ficción representa, para creer en lo que leemos. Siempre creeremos que la superficie de tela pintada evoca algo existente para ver en ella una imagen.

En la ficción narrativa, la alucinación que fue definida de una vez y para siempre como la suspensión de la incredulidad, necesita el movimiento de ida y vuelta hacia el mundo “real”. Este es el rasgo que interesa especialmente hoy, ya que la ficción, como la literatura, ha ido variando en su estatuto y en sus funciones desde sus orígenes en los mitos, que en verdad eran creencias, hasta esta nueva modalidad que Valenzuela despliega y sobre la que reflexiona en sus ensayos. Es traspasando “lo real” que la ficción produce sentidos latentes, que estaban escondidos o más bien eran posibilidades de la realidad hasta ese momento no desarrolladas. La ficción aparece entonces como el desarrollo de “lo posible”, operación que pone en juego la imaginación, la cual no podría ser confundida con una “engañosa fantasía” ya que es la misma exacta cualidad y el mismo proceso que Kant afirma como indispensable al conocimiento. Definida como desarrollo de lo posible por Paul Ricoeur<sup>2</sup> y por Thomas Pavel,<sup>3</sup> comparada con la hipótesis científica por Pierre Bange,<sup>4</sup> desde los campos de la filosofía, la antropología y la estética analítica se afirma su dimensión epistemológica. En la introducción a *Mundos de ficción*, Thomas Pavel, después de afirmar que las investigaciones literarias quedaron encerradas durante demasiado tiempo en estudios formales y retóricos dice que la tentación de cruzar fronteras se hizo muy pronto irresistible, y poco más adelante afirma su proyecto: “intento abrir un camino para una teoría atenta a la naturaleza y la función de los mundos imaginarios, a la fuerza representacional de la ficción, y a la de los vínculos entre la literatura y los demás sistemas culturales”.

Lo que resulta del peculiar modo de producir sentido de la ficción es utilizando el término de Pavel otro de los mundos posibles en los que habitamos, que es lo mismo que decir “otra de las

maneras de ser de las cosas”, ya que no vivimos en una realidad, sino en muchas. No hay un mundo único, subyacente, sino que creamos nuevos mundos a partir de otros viejos y todos coexisten a un tiempo.

Lo que tendrá sin duda una apariencia paradójica es que me pareció hallar en la aguda conciencia de la creación de mundos de ficción, la raíz de uno de los sentimientos que recorre casi todo *Peligrosas palabras* desde su mismo título: el miedo.

Creo en el miedo cuando no nos paraliza. Es entonces un motor que nos lanza hacia delante y muchas veces nos fuerza a pegar monumentales saltos que de otra forma no daríamos ni nos creeríamos capaces de dar jamás. Pero las ganas y a la vez el pánico de escribir nos corre de atrás, como en la cancioncita obscena. La literatura es obscena, nos saca de la escena habitual, nos arroja en otra y de golpe nos encontramos en medio de la ciénaga propia. La escritura no nos tironea, nos empuja al frente; surge con la fuerza de un maremoto. Entonces, tratamos, cuando podemos, de encarar el abismo. Pienso que escribir es un salto al vacío sin saber a ciencia cierta si abajo nos esperan las rocas o el agua. Y después habrá que ponerse a nadar, como mejor se pueda, con el aliento concentrado en este quehacer en el que se nos va la vida —habiendo juntado el coraje necesario para el salto, y suponiendo que hayamos dado con un manantial de aguas profundas y no nos encontremos aplastadas contra el piso.

Solo que. El vacío es interior.<sup>5</sup>

En estos ensayos, Luisa Valenzuela confiesa el miedo experimentado durante la dictadura militar argentina. También reconoce su recelo frente a la malignidad de la censura, y hasta el miedo a la propia autocensura. Pero lo que a mí me pareció fue que el origen más profundo de todos los miedos venía de la práctica de la ficción, tal como en el fragmento anterior se la describe. Es claro que es necesario limitar el alcance de este juicio. No creo que éste sea un

sentimiento generalizado en las escritoras y escritores, ya que existen variantes en la concepción consciente o inconsciente de la ficción. La idea íntima de Luisa Valenzuela, su práctica, creo yo, tiene por lo menos dos rasgos que justificarían la aserción: raíces autobiográficas y la atención puesta en la circunstancias sociopolíticas. En términos de Iser: “hay” mundo sociopolítico en la narrativa de Valenzuela. Relacionado con él, yendo más allá, transgrediéndolo, aparece el mundo de ficción.

Pero creo que el mejor argumento para sostener esta idea de que la sensación de temor y de peligro de *Peligrosas palabras* está unida a este ejercicio de la ficción es que en el ensayo al que me referí al comienzo, la protagonista se ríe de los payasos. Y me aventuro a decir que ríe, tanto porque en ellos se reconoce, como porque quisiera ser, como ellos, capaz de traducir sin tanto riesgo el lenguaje de lo no dicho del mundo que habita. Quisiera decirlo con risa. Hay risa en muchas escenas de la narrativa de Valenzuela, se sabe. Hay situaciones finamente desopilantes, pero hay también tanta o más risa en los cambios bruscos de registro de la lengua, en esos coloquialismos tan argentinos que perforan Manhattan, o en esas repentinas reflexiones sobre lo cotidiano. En esos rasgos, por lo menos, lo que se expresa es algo así como un deseo de bajar tan bruscamente como un payaso a tierra conocida, a mundo conocido, no tener una vez más que meterse a decir lo oculto alrededor o dentro de sí, que es otro modo también de ser de las cosas. No tener que volver a experimentar esa angustiante sensación de extrañamiento, pareja, es cierto, al deleite de la aventura “Y las narradoras tenemos muchas ansias de aventura, al mismo tiempo mucho miedo”<sup>6</sup> pero angustiada porque la conjetura, la posibilidad, es bien sabido, se despliega en el vacío donde ni siquiera hay leones.

Es aterradora la ficción. ¿Cómo no envidiar al payaso sagrado, protegido, legitimado por el rito?

Para concluir, la respuesta que da Iser a su primer interrogante ¿por qué los hombres (las mujeres) necesitamos la ficción? Como en

el éxtasis, la ficción nos coloca al lado de nosotros mismos, atrapados en nuestra propia realidad y al mismo tiempo apartados de ella. Y este lugar nos es necesario porque el fundamento al partir del cual somos nosotros sigue resultando insondable e inasequible. No sabemos lo que es vivir, y por eso tenemos que inventar lo que escapa al conocimiento. Las ficciones literarias transgreden realidades, que, si no, resultan inaccesibles: origen, fin, y estar en el centro de la vida, poniendo en escena algo que está oculto. Esta representación está movida por el instinto de querer ir más allá de uno mismo para hacerse accesible a uno mismo.

Los misterios—dice Luisa Valenzuela en “Payasos sagrados”—no tienen una respuesta directa y corresponde elucidarlos por cuenta propia, como bien puede atestiguar el buen lector de buena literatura ... quien escribe literatura de ficción siempre oscilando entre dos mundos, es en nuestra sociedad quien insinúa el misterio sin la menor intención de develarlo y a la vez plantea las preguntas ... porque al mundo hay que mirarlo dos veces. Y percibir el punto de intersección entre lo visible y lo invisible. Como la corriente eléctrica que va de un polo a otro, perpetuamente.<sup>7</sup>

#### Obras citadas

<sup>1</sup> Wolfgang Iser, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, *Teorías de la ficción literaria*. Arco Libros, Madrid, 1997.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur. *Tiempo humano y narración, III*, México, Siglo XXI Editores, 1996.

<sup>3</sup> Thomas Pavel. *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Avila, 1991.

<sup>4</sup> Pierre Bange “*Argumentation et fiction*”, *L’Argumentation*, Lyon, PUL, 1981.

<sup>5</sup> Luisa Valenzuela, “¿Qué es escribir?”, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas 2001, p. 184.

<sup>6</sup> Op.cit, p,183.

<sup>7</sup> Op.cit. “Payasos sagrados”, p.173.

**“Que veinte años no es nada...” .  
Espacios y tiempos coincidentes en  
*Realidad nacional desde la cama***

**Graciela Gliemmo**

A la hora de elegir desde qué perspectiva narrar, es indudable que Luisa Valenzuela prefiere el paradigma, la superposición de planos, la simultaneidad, y que desecha el sintagma, la linealidad, la causalidad que pone en serie incuestionable los acontecimientos históricos. Esta elección está presente tanto en sus cuentos como en sus novelas, que expanden y traman una relación conflictiva entre episodios que se sitúan desde diferentes ángulos o entre realidades dispares que se alternan y hasta llegan a confundirse. Podría mencionar dos entre muchos otros ejemplos: el relato “Simetrías”, tal como su título mismo ya deja entrever, o incluso su última novela, *La travesía*.

Residir en un lugar y evocar otro, desplazarse y estar enlazada a mundos y culturas diversas, vivir atravesada por la transitoriedad, convocar mediante la memoria situaciones del pasado que se deslizan en el presente resignificándolo parecen ser algunos de los tantos núcleos narrativos que connotan una visión personal de la vida y de la historia, una tendencia constante que se enriquece en cada nuevo texto.

En *Realidad nacional desde la cama*, la transposición y coincidencia de espacios y tiempos compromete varias instancias del relato.

El inicio de la novela revela esta suerte de “modo” de percibir la realidad y de representar “nuestra” particular historia nacional: “Sin sospechar la superposición de planos, sin saber nada del campamento militar o de la villa miseria, una mujer ha ido a buscar refugio en un cierto alejado club de campo”.<sup>1</sup> Porque no hay sospecha de esa superposición, la protagonista descubrirá en unos pocos días la abundancia de escenarios y escenas que conforman la realidad nacional. Un club de campo que coexiste con un campamento militar y, además, con una villa miseria. Un lugar de descanso habitado por quienes pretenden una vida incontaminada, cercada para separarla de lo que pasa afuera, que se ve invadida sin posibilidad de freno por la historia de los otros, por lo que acontece más allá de la intimidad. El club como una metáfora del país.<sup>2</sup>

La cama es el punto de encuentro de las diversas historias, una suerte de aleph pero no borgiano, sino a lo Valenzuela. Un espacio que convoca paralelismos, hecho a su vez de capas –sábanas, frazada, manta– y de planos dobles –encima y debajo–, donde la protagonista intenta refugiarse y cubrirse, protegerse de las noticias y del presente con el propósito de superar, mediante la reactivación de la memoria, un pasado traumático. Tras el regreso, después de diez años de exilio, también el pasado regresa junto con ella y el presente se escurre por encima y por debajo de la cama: los militares invaden el cuarto; el hambre se infiltra desde la contundencia de un hambriento; la inflación se evidencia como incontrollable; la desocupación se mete entre las sábanas, encarnada en la figura del médico-taxista-psicoanalista, profesional heterogéneo que responde a una identidad versátil.

No hay posibilidad de estar a resguardo, de aislarse. No hay lugar para lo único, lo excluyente, lo exclusivo. El refugio se torna un territorio imposible, cercano a la utopía. Lo otro existe y se impone. Contra la voluntad del individuo. Lo otro: con la posibilidad de leer lo otro como lo diferente, lo correlativo, el inconsciente, lo inmanejable, lo que irrumpe incluso desde la violencia. Lo otro

pensado desde el interior del personaje, a partir del deseo imperioso de recordar y, desde el exterior, dando lugar al ininterrumpible devenir histórico. Dos fuerzas que, aunque opuestas, se complementan.

La superposición continua convoca tanto las simultáneas posibilidades de significación que brinda el diccionario con cada uno de sus términos, y con las que la autora siempre juega, hasta la puesta en escena de un tipo especial de sociedad. Estas percepciones forman parte del aprendizaje de la protagonista que, identificada desde su nacimiento con lo múltiple, confiesa en la primera página de la novela: “Nací bajo el signo de la Pregunta como otros bajo Capricornio o Leo. No por eso estoy más predispuesta que otros a la duda o al autocuestionamiento, pero conozco a fondo la verdadera ambivalencia. Tengo mi ascendente en Ojos, un signo dual, como Tetas o Testis o Twin Towers”.<sup>3</sup>

En esta misma dirección, la posibilidad de trabajar con una voz narradora omnisciente se diluye. Quien narra este texto, rasgo también presente en otros de Valenzuela, oficia como contravoz del monólogo interior de la protagonista, interviniendo muchas veces no como una entidad que aclara el desarrollo de la historia narrada sino que, por el contrario, lo complejiza. Este juego de decir y desdecir, de contradecir a la protagonista también contribuye a generar en el lector la percepción de que está ante una situación confusa, no reductible a la síntesis, difícil de explicar.

¿Por dónde pasa entonces el saber de quien narra? El narrador no clausura sino que abre nuevas posibilidades, asume la lúdica actitud de escuchar los interrogantes de los personajes y suma a éstos sus propias dudas. Las voces se superponen, las diversas perspectivas coexisten. Se sostiene el enigma, que importa más que dar una respuesta.

El siguiente fragmento expone esta actitud de crear contravoces, de hacer entrar en conflicto informaciones y referencias: “El otro día su amiga Carla, *no tan amiga, no tan vieja amiga,*

su nueva amiga Carla la encontró tirada como trazo (...).<sup>4</sup> Con el mismo sentido, Valenzuela utiliza las referencias temporales “todavía” y “por ahora”, que limitan la información que el narrador va brindando, con un gesto que se asemeja al del pescador, cuando suelta y tira casi simultáneamente de la línea: “Ahora, ya en el club de campo, tampoco quiere saber nada de nada -todavía-.”; “Los ruidos parecían estar como en sordina, *por ahora*”.<sup>5</sup>

En ambos casos, se anuncia que habrá un cambio y que la realidad no mantendrá su uniformidad. Algo semejante ocurre con el uso de la conjunción “o”, que abre la indefinición de algunas escenas: “Parece dormida, o sumida en sus pensamientos o quizá abocada a la antigua disciplina de la meditación trascendental, tan en boga en los últimos años”.<sup>6</sup> Este impulso se repite en la aparente disociación entre lo que la protagonista experimenta interiormente y aquello que da a conocer, cuando afirma lo que quisiera negar u ocultar. En un pasaje se lee: “Ella hubiera querido decir no la disculpo nada, váyase, pero la civilidad gana la partida y le dice –Me asustó, María. Estaba soñando, tuve una pesadilla”.<sup>7</sup>

Y detrás de la mentira se aloja la verdad que la mueve: dejar de soñar en inglés y poder soñar en castellano, atrapar lo aparentemente perdido, permitir que asomen a la superficie las palabras que han quedado oprimidas bajo el peso de otro lenguaje.

Hay una mujer no sólo cautiva de la realidad, sino cautiva de las palabras, porque se ha distanciado de su lengua de origen. La pertenencia a lugares dobles –Nueva York y Buenos Aires– es correlativa con esta doble condición de potenciado exilio: lejos de una ciudad, de un país y hablando en un lenguaje ajeno. Una mujer implantada tras la ausencia y el regreso en una realidad que se presenta como fantástica. ¿Y qué es lo fantástico sino una instancia doble donde lo irreal asoma y lo que se asume desde el imaginario como “real” no tiene el peso suficiente para resolver la ambigüedad?

De este modo, un componente absolutamente histórico como la hiperinflación queda absorbido dentro de una cosmovisión del

mundo y alcanza a rozar no sólo la parodia sino la farsa.<sup>8</sup> Esa farsa que exhibe las numerosas caras de una ciudad que se muestra de fiesta en la televisión y que deja estallar la furia de la carencia tras la alambrada del club de campo. La misma realidad que algunos pretenden circunscribir a un manual militar de prácticas basadas en la obediencia y el orden, pero que otros simultáneamente transgreden bajo la forma de una asonada militar.

El mandato de bloquear la memoria y el pensamiento se repite a lo largo de esta narración: “Pensar hace mal, no piense, insiste, y cuando la señora ha cerrado bien los ojos María imita el paso militar de los desfiles frente al ventanal y se encamina marcialmente hacia la puerta de entrada”.<sup>9</sup> Ante la imposibilidad de recordar, de dar rienda suelta a una memoria individual y colectiva, la historia parece repetirse bajo la apariencia engañosa del progreso.

Desde lo profundo de esa realidad emerge el síntoma como contracara del lenguaje, de ese lenguaje que la protagonista intenta reconquistar para sí. ¿Dónde se encuentra entonces la salida ante este impedimento, al enfrentarse a esta especie de caos histórico que produce pasividad e impotencia? ¿Se resuelve al recordar y establecer relaciones entre pasado, presente y futuro para aprender de los errores ya vividos o al bloquear la realidad y la memoria, aunque la consecuencia sea corromper la historia misma? *Realidad nacional desde la cama* sostiene hasta el final el enigma, no lo resuelve.<sup>10</sup>

La difusa tendencia de la protagonista, que ha elegido volver pero que retrasa sumergirse de lleno en la realidad, se juega en un tiempo presente que, sin embargo, se impone como otro tiempo. La “señora” intenta armar los pedazos de una realidad desgarrada, pretende atar los cabos, articular las astillas del recuerdo mientras la presencia constante de militares amenaza con retornar.

Debajo del tono farsesco se esconde la representación de una historia que, bajo falsos signos de cambio, no silencia sus constantes: el autoritarismo, el mandato de no ver y no pensar, la

desigualdad social, las salidas políticas compulsivas, los actos carnales asociados al poder, la historia pública que se confunde con la vida privada. Una realidad nacional que dentro y fuera de la cama se muestra inquietante.

Doce años después de su primera edición, *Realidad nacional desde la cama* amplía, más allá de la poética y cosmovisión de Luisa Valenzuela, su médula de significación. Términos que parecían superados, echados al olvido como “hiperinflación”, “saqueos”, “desempleo”, “insurrección social” y situaciones ya vividas alcanzan una coexistencia tal que el pasado y el presente se trastocan hasta diluir sus fronteras de la misma manera que se han esfumado los límites espaciales en esta novela.

Ajeno el texto, con seguridad, a un acto de voluntad individual, como ocurre muchas veces con la literatura, en general con el arte, nuestro particular presente contribuye a resignificar hoy esta ficción, reactualiza muchas de sus escenas de modo tal que la historia se perfila más como retorno, ciclo, repetición que como avance irreprochable hacia delante. Este libro, que en su origen revisaba el pasado nacional e interrogaba el presente desde el que fuera enunciado, hoy nos conmueve porque no ha perdido actualidad, porque parece recién escrito y publicado.

Sin desdeñar su probable capacidad de pitonisa y sin dejar de observar la imagen que ilustra la tapa de sus *Cuentos completos y uno más*, me inclino a pensar que no se trata en este caso de una profesía sino, más bien, de la habilidad de Luisa Valenzuela para poner en funcionamiento las destrezas que, como lúcida lectora de nuestra historia, le han permitido trazar ficciones en las cuales el “gran acontecer nacional” se organiza sobre la base del síntoma evidente de la repetición. Como respuesta, o más bien para seguir interrogándolo, ella retoma la tesis freudiana sobre el recuerdo para oponerle al síntoma el arma combativa y curativa de la memoria, de la palabra que permite la liberación de aquello que se ha encapsulado y enferma al sujeto. Y en este caso también a la sociedad.

La novela apuesta, entonces, a revisar y a verbalizar el pasado para encontrarle, a través del lenguaje, un sentido a ciertas experiencias que parecen más bien vacías de toda lógica y significación, aún después de unos largos –¿o efímeros?– par de años.

### Notas

<sup>1</sup> Luisa Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992, p. 7. Todas las citas corresponden a esta edición.

<sup>2</sup> “-No me importa. Si hay militares me voy de acá.

-Todos quieren irse del país.

-Me voy del club.

-Viene a ser la misma cosa” (p. 33).

<sup>3</sup> Op.cit., p.7.

<sup>4</sup> Op.cit., p.9. El subrayado es mío.

<sup>5</sup> Op.cit., p.10 y p.11. Los subrayados son míos.

<sup>6</sup> Op.cit., p. 22.

<sup>7</sup> Op.cit., p.12.

<sup>8</sup> “Yo le traje media docena de medialunas. Seis. Grandotas, crocantes. Son 13.000 nacionales. Mejor dicho, ese era el precio a las siete de la mañana cuando me las entregó el panadero. Ya son las ocho y media. Ahora deben ser como 14.200 nacionales” (p. 59).

<sup>9</sup> Op. cit, p. 27. También: “La señora ve todo y comparte la arcada del concripto. Ajj, dice también ella y por suerte nadie le presta atención, ajj, sin querer, y de inmediato desaparece bajo las sábanas: yo no estuve aquí, no dije nada, no vi nada, no sé nada” (p.41); “Soy una mujer prudente y sé que recordar puede no ser sano” (49); “Acordarse no es aconsejable, sentencia el uniformado” (p.65); “Te vamo a bajar. Salite de esa cama que te vamo a bajar. Lo sabemos todo. Conocemos tu misión. Vos querés la memoria, te vamo a bajar” (p.82).

<sup>10</sup> La novela se cierra con un interrogante:

“-¡El club es nuestro! Se oye la voz de él, zapateando sobre las armas.

-¿Y el país? pregunta ella, la muy realista” (p. 105).

#### Bibliografía consultada

Freud, S. “Recuerdo, repetición y elaboración”, *Obras completas. Tomo 12*, Buenos Aires, Losada, 1997.

Gliemmo, G. *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Beas, 1994.

Le Goff, J. *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991.

Ricoeur, P. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI, 1998.

—. *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

Valenzuela, L. *Realidad nacional desde la cama*, México, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

—. *La travesía*, Buenos Aires, Norma, 1999.

—. *Cuentos completos y uno más*, México, Alfaguara, 1999.

—. *Luisa Valenzuela: Simetrías/ Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la crítica*, Valencia, Excultura, 1992.

## Resignificar la lectura

### Josefina Delgado

Los noventa fueron los años de la crítica literaria basada en la deconstrucción, dentro de un marco donde la posmodernidad definió eficazmente la ruptura de los modelos en los que la linealidad del tiempo histórico perseguía la representación del significado. En cambio, se subrayó la sustitución de aquel tiempo histórico por una nueva construcción temporal que enfatizaba la aproximación al significado.<sup>1</sup> A esto se añadió, en la crítica feminista, la descripción del lenguaje como construcción social que refleja el punto de vista dominante en la sociedad patriarcal. Había comenzado, junto con esto, con fuerza nueva, una literatura donde las minorías y los sectores excluidos cobraban nueva voz.

Según Gwendolyn Díaz, la desnaturalización correlativa a estas ideas, de conceptos tales como tiempo, espacio y lenguaje, puso de manifiesto cómo la escritura es un forcejeo entre el orden mental y el desorden de la realidad, del que finalmente se escapan por los intersticios las semillas del caos.<sup>2</sup>

La crítica de la obra de Luisa Valenzuela analiza con morosidad todas las rupturas posibles en el plano de la lengua y de los lenguajes posibles: la representación se convierte en denotación, y es entonces en la distancia entre significante y significados múltiples que se ubica la posibilidad de la lectura. Se resalta la desaparición de la voz única, reemplazada por las infinitas voces de la narración, y la organización del punto de vista desde esta multiplicidad.

*Aquí pasan cosas raras*<sup>3</sup> es en todo caso es el libro del caos, donde el único límite lo pone demostración sistemática de que se ha abierto un agujero en el orden percibido hasta entonces como natural, algo así como un agujero en ese ladrillo de cristal del que habla Cortázar.

Patricia Rubio, en su artículo “La fragmentación como principio organizador en la ficción de Luisa Valenzuela”,<sup>4</sup> afirma que Valenzuela crea espacios discursivos sin límites, abiertos al libre juego de las palabras, las cuales, al responder “a la urgencia de los vientos”, se lanzan a galopar en tinieblas por rumbos insospechados y, en su trayectoria, inventan y deconstruyen el lenguaje y la sintaxis para entregarnos “textos como rompecabezas”.

Esto ocurre particularmente en la sucesión de cuentos que integran *Aquí pasan cosas raras*. Estos cuentos se inscriben en una tradición que ya se inicia en la ruptura, la del humor repetido de Macedonio Fernández y el absurdo de *Espantapájaros* de Oliverio Girondo, pero que recupera cierta organización ficcional más cercana al paradigma del cuento fantástico en *Historia de cronopios y de famas* de Julio Cortázar. Pero en este registro de Valenzuela se han colado el dolor y la desesperanza. *Aquí pasan cosas raras* es un libro de sobrevivientes.

Valenzuela construye verdaderas metáforas del exilio dentro de una ciudad mítica, alegórica, en la que sólo es posible sobrevivir en la mimesis con las cosas. Ya no hay hombres ni mujeres, si no meros testigos de las “cosas raras” que se suceden sin cesar. La ciudad es vista como el mapa de la persecución, más escondite que lugar de vida. Un lugar donde pasar inadvertidos es un verdadero ejercicio de imaginación. Por otra parte, el cuerpo del sujeto solamente existe como depositario de la tarea de registrar lo insólito, más que como un cuerpo orgánico que puede deglutir sus percepciones dentro de un código unívoco.

Diane E. Marting, quien, a través del lente teórico de Fredric Jameson, Gilles Deleuze y Félix Guattari, examina “Escalera”

micro-cuento de *Aquí pasan cosas raras*, sostiene que la alegoría constituye una estrategia frecuente en la producción de significado de Valenzuela, que, en este cuento, es empleada para iluminar la realidad político-social de la Argentina de los años setenta.<sup>5</sup>

Señala la represión y la violencia implicadas en el mundo representado en esas narraciones y sugiere que estos textos apuntan hacia un mundo moderno que, cristalizando su ideal de organizar racionalmente todo lo existente en pos de un ideal civilizador, se erigió en extendido cuento de hadas que, hoy en día, está en proceso de deconstrucción.

Pero los análisis desde la teoría de la posmodernidad (fragmentación de los discursos, de los sujetos, preeminencia de los microrelatos) no resultan suficientes para aproximarse a un sentido totalizante aunque sea en la intención, del libro *Aquí pasan cosas raras*, donde, creo, la fragmentación del discurso obedece a la presión del discurso totalizador.

Vale la pena transcribir el relato de la autora acerca de cómo surgieron estos cuentos. En un diálogo mantenido con Ksenija Bilbija: Valenzuela habla de cuando, en este mismo lugar, muy tarde una noche de 1974, empezó a comprender que todo en su país había cambiado para siempre. Ella 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 poder barrer y cerrar el restaurante de una vez por todas. Pese a que la miro y recuerdo la escena que está describiendo, nunca la presencié: será el cuento "Aquí pasan cosas raras" que dio nombre a toda la colección. 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 hechas de reproches y de quejas al 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 lo había apostado con su hija.

– Elaboré lo que podríamos llamar una escritura automática/consciente. Fue como acceder con un bypass al inconsciente, a la mirada 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 lo que el cuerpo mismo que las pronunciaba daba a entender, esos eran los núcleos significativos en torno a los que 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) ¿Es posible conjugar el verbo matar sin consecuencias? O, tal vez, la indicación fuera otra y tendría que ver con que al principio fue el verbo y que además de verlo como

el creador de la vida, también es posible, morir por la letra. “El lenguaje sabe mucho más que nosotros”, comenta Valenzuela. Y el lenguaje escrito deja huellas difícilmente borrables. Debe ser que por eso en algunos cafés que frecuentaba prohibían el mismo acto 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”, *Aquí pasan cosas raras*). A pesar de tales prohibiciones Valenzuela termina su colección en un mes, ficcionalizándose (a la vez encarnando y personificando 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”). Lo indomable, a veces llamado la barbarie, tan míticamente relacionado con las afueras de las ciudades argentinas, ahora se había instalado 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.<sup>6</sup>

### **La “opresión discursiva”**

A partir del análisis de la “opresión discursiva” que significa el proceso militar en la Argentina, surge la pregunta de quién habla en Luisa Valenzuela a través del discurso tragicómico de *Aquí pasan cosas raras*.

Dice Bajtin en *Estética de la creación verbal*: “La búsqueda de la palabra *propia* lo es en realidad de *una* mayor que yo mismo; una tendencia a alejarse de sus propias palabras, mediante las cuales no se puede decir nada esencial (...) La búsqueda de la palabra propia por el autor representa en general una búsqueda de género y de estilo, de la postura del autor. Actualmente es el problema más agudo de la literatura contemporánea, que lleva a muchos a una negación del género de la novela, a su sustitución por un montaje de documentos, por la descripción de cosas, por el letrismo y, en cierta medida, la literatura del absurdo. Todo esto puede ser definido en cierto sentido como diversas formas de silencio”.<sup>7</sup>

Para Bajtin, la ironía y la risa permiten superar la situación de opresión, imponerse sobre ella: “Únicamente las culturas dogmáticas y autoritarias son unilateralmente serias”.

En *Aquí pasan cosas raras* alguien ha arrebatado la palabra. La palabra se refugia en lo externo, en aquello que se muestra—se escribe en los cafés, el espacio público— pero a la vez se tapa con la mano para que nadie pueda mirar por encima del hombro. Entonces se elige esa palabra situada a medias entre la propia y la del otro, una palabra casi del discurso psicótico, que revela lo que no puede decir sobre la base de sus propios mecanismos de ocultamiento.

La irrupción de lo absurdo —lo “raro”— es lo que mide la amenaza y la arbitrariedad de lo cotidiano. El comienzo de “Los Mascapios” es una buena muestra:

Puedo pedirles que se dejen de mascar apio a las tres de la mañana, pero me parece descortés. Al precio que está el apio. Es muy posible que ellos masquen apio en señal de inconformismo y para solidarizarse con la protesta de las amas de casa por el precio de la verdura. O tal vez lo hagan por un sentido de superioridad, para demostrar que ellos pueden comer lo que otros compran tan sólo como regalo de lujo o para lucir de adorno en el ojal.<sup>8</sup>

También Bajtin marca la necesidad de delimitar las épocas como unidades culturales, aunque advirtiendo que “al tratar de comprender y explicar una obra tan sólo a partir de las condiciones de su época, tan sólo de las condiciones de su tiempo inmediato, jamás podremos penetrar en sus profundidades de sentido”.

Si buscamos las raíces literarias de *Aquí pasan cosas raras*, llegamos sin duda, como ya lo hemos dicho, al Gironde de *Espantapájaros* y al Cortázar de *Historia de cronopios y de famas*. La noción bajtiniana de “cronotopo”, en cambio, permite unificar los significados que se despiertan al releer casi treinta años después de su publicación este verdadero palimpsesto del caos y la represión. Resignificar, entonces, requiere un análisis que supere lo formal, que reduciría el significado a un mecanismo sin vida. En cambio, cuando leyendo el artículo de Francine Masiello sobre la novela de la represión, nos encontramos con esta afirmación: “Un control represivo de esta clase parecería privar a los individuos de una posible gramática moral o negarles facultades de juicio crítico con que participar responsablemente en la sociedad. (...) De tal manera, el estado, al utilizar principios de exclusión, espera imponer el silencio del otro para que permanezca indisputable la norma autoritaria”,<sup>9</sup> comprendemos que *Aquí pasan cosas raras* se resignifica cuando se cruzan las circunstancias de tiempo y lugar, recordando además que su escritura se originó en la etapa inmediatamente anterior al inicio del proceso militar, etapa seguramente de eclosión de las tendencias represivas y convulsionantes que chocaron de modo fatal. Es solo así que cobra sentido el balbuceo agónico y falsamente inocente, encubridor, de *Aquí pasan cosas raras*, a la vez que la explicación dramática de cómo surgieron estos textos se transforma en una confesión de exilio. Valenzuela da cuenta del futuro, se anticipa, elige la marginalidad del texto que es su propia marginalidad, como técnica de la representación, disloca, fragmenta, encubre, desplaza, y con ello da cuenta del horror. Además, reafirma la cualidad intrínseca de

una escritura comprometida: el riesgo y a la vez la protección frente al desorden.

Pero el mero préstamo de “cronotopo” como un término descriptivo no alcanza para la tarea de encontrar nuevos significados, se necesita poder confrontar con el marco de la producción del texto, presente en las declaraciones de la autora y en algunos microrelatos dentro de estas declaraciones, como por ejemplo en la citada entrevista, “...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 empezó a dar un ataque de llanto. Lloraba porque partes del barrio había 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 a 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...’ ‘Contáme como 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”.

### **El país real y el país ficticio**

Hay dos países, el real y el ficcional, que ocupan el mismo espacio en *Aquí pasan cosas raras*, o casi el mismo. El país ficcional es el que permite divisar la proyección del país real situándose en un ángulo de la realidad. Este descentramiento es necesario para escribir sobre un país que termina siendo algo más. En “Los mascapios” tenemos en la superficie un relato absurdo, la verdule-ría que es allanada porque los vecinos de las alturas oyen un roer que temen que les esté socavando los cimientos. Pero aparecen entonces los sintagmas del país real, país mil novecientos setenta y

cuatro, gobierno de Isabel Perón, triple A: “orden de allanamiento”, “terrorista”, “cárcel del pueblo”, “tortura a los presos políticos”. ¿Qué es más absurdo? ¿La historia de los Mascapios o estas “vibraciones del miedo” que sienten los empleados de la verdulería, ese “nosotros” del relato que no se sabe a quién pertenece? Perspectiva insidiosa de un relato que desnuda por el absurdo la vida real de la ciudad, la vida en los sótanos de la supervivencia.

Dice otra vez Bajtin a propósito de las relaciones entre polifonía y retórica: “Mi palabra y la palabra ajena. Punto de vista del tercero. Los propósitos limitados de la palabra retórica. Un discurso retórico sabe argumentar desde el punto de vista del tercero” (...). La personalidad se origina en el límite con la Edad Media (*Soliloquios* de Marco Aurelio, Epicteto; San Agustín, *soliloquia*) Allí se agudizan (o incluso se generan por primera vez) las separaciones entre la palabra propia y la palabra ajena”.

Pero en *Aquí pasan cosas raras* el sujeto es alternativamente plural y singular, y el lector/a se identifica con él “en la vibración del miedo”. Decir “cosas raras” es mirar para otro lado, aceptar la lógica del opresor, del que maneja la violencia en pro de sus intereses particulares.

Curiosamente, significativamente, como una muestra más de la confusión de los límites y la negación de la identidad, en este libro aparece diluida la femineidad, casi diríamos aparece una *femineidad cero*, lo cual plantea un desafío positivo a cierta afirmación lúcida de Ricardo Piglia en cuanto al lugar que ocupa la ficción en el imaginario colectivo: “La ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad. (...) la ficción se asocia con el ocio, con el azar, con las mentiras de la imaginación. La ficción aparece como una práctica femenina, digamos mejor, antipolítica (...) el espacio femenino y el espacio político”.<sup>10</sup>

Pero lo femenino está en los matices del discurso, en la multitud de voces, en los excesos, en la cuidadosa observación de los

detalles, en ciertas rupturas de la sintaxis, en contraste con la sintaxis hiperracional y ordenada del hombre.

En una entrevista con Alejandro Margulis Luisa Valenzuela señala: “Lo curioso es que encontré una manera propia de hacer legible el terror, usando el humor negro, el grotesco, el hiperrealismo. Lo que sucedía era tan atroz, tan aterrador que de otro modo no lo podías contar. Eso es la valentía de la escritura. No sólo escribir: poner tu vida en juego y también exponer tu psiquis al peligro. ¿Qué podés hacer como escritora en una situación terrorífica? Bueno, enfrentarla con tu escritura. No tenés otra herramienta para llevar adelante tu trabajo. Esa es la paradoja eterna de la literatura. Al mismo tiempo que estás tocando zonas de lo inconfesable estás diciendo lo que tenés que decir. Al mismo tiempo que te ponés en peligro te estás salvando”.

La ciudad es ciudad subterránea, la ciudad de los asaltos en General Paz, avenida que la circunvala en parte –valga la polivalencia del nombre– una ciudad mítica, opresiva, pero a la vez abstracta. La ciudad corazón del simposio de cardiólogos (“Puro corazón”), termina siendo circunscripta por muros construidos “para contener la pampa” (“Historia verdolaga”), cuando por decreto se prohíbe el color verde y un cardo –planta salvaje de la extensión pampeana– se instala “nacido de no se sabe dónde” en el medio de la ciudad fantasmal.

Entonces las palabras toman su lugar, inician un camino hacia una libertad “que apenas conocen los menores de quince”. Se transforman en rumores, en borbotones, donde lo no dicho se vuelca hacia el absurdo pero es un paso que puede conducir hacia la liberación. Y quizás por eso el cuento que cierra el libro se llama “El lugar de su quietud”, y describe no sólo las razones de la escritura, sino también por primera vez muestra desde lo verosímil los efectos reales de la opresión:

A veces vuelvo a casa tan impresionada por los golpeados, los mutilados, ensangrentados y tullidos que deambulan ciegos

por las calles que ni escribir puedo y eso no importa. Si dejo de escribir, no pasa nada. En cambio si detuvieran a los del interior sería el gran clataclismo (se detendría la historia). Deben de haber empezado a narrar desde las épocas más remotas y hay que tener paciencia. Escribiendo sin descanso puede que algún día alcancen el presente y lo superen, en todos los sentidos del verbo superar: que lo dejen atrás, lo modifiquen y hasta con un poco de suerte lo mejores. Es cuestión de lenguaje.

Se ha recuperado el lenguaje, hay un yo con terminación femenina, “-a”, que puede identificarse con el de la escritora. “Si dejo de escribir no pasa nada”. No es verdad, porque la continuidad de la escritura ha permitido no solamente salvar y recuperar el yo, sino también el ritual de la escritura. Una escritura que cobra nuevo significado en la Argentina de hoy, nuevamente mutilada, nuevamente ensangrentada.

#### Notas

<sup>1</sup> Elisabeth Deeds Ermath. *Sequel to History: Postmodernism and the crisis of representational Time*. Princeton: Princeton UP, 1992.

<sup>2</sup> Gwendolyn Díaz. “Postmodernismo y teoría del caos en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela”, *Letras Femeninas*. Número Especial Luisa Valenzuela. Invierno 1994, pp. 97-105.

<sup>3</sup> Luisa Valenzuela. *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975.

<sup>4</sup> Patricia Rubio. “La fragmentación como principio organizador en la ficción de Luisa Valenzuela”. *Literatura Chilena: Creación y Crítica*, 13-14 (1989).

<sup>5</sup> Diane Marting. “Alleging Allegory? Luisa Valenzuela’s ‘Escalera’”. *Letras Femeninas* XXII:12, 1996, 107-20.

<sup>6</sup> “Entrevista”. *Letras Femeninas*. Número Especial sobre Luisa

Valenzuela. Ed. Juanamaría Cordones Cook. XXVII:1 (2001): 209-25.

<sup>7</sup> M.M. Bajtin. *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI Editores, 1982.

<sup>8</sup> Luisa Valenzuela. "Los mascapios". *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1975.

"Una unidad de análisis para estudiar los textos de *acuerdo* con la *ratio* y la naturaleza de las categorías temporales y espaciales... Una óptica para leer los textos como rayos X de las fuerzas que trabajan en el sistema cultural del cual surgen".

<sup>9</sup> Francine Masiello. "La Argentina durante el proceso: Las múltiples resistencias de la cultura". *Ficción y política*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987, p. 12.

<sup>10</sup> Ricardo Piglia. "Ficción y política en la literatura argentina". *La Maga*. Buenos Aires, octubre 13 (1993) p. 44.

## Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los “Cuentos de Hades” de Luisa Valenzuela

### Leopoldo Brizuela

Hubo un momento en que la palabra “Anónimo” al pie de un poema o un relato dejó de designar una ignorancia, la simple imposibilidad de determinar quién había concebido una obra. A partir del Romanticismo, el “Autor anónimo”, en el caso las obras recogidas de la tradición oral, pasó a concebirse como un *personaje* con características muy precisas. Era un personaje colectivo, integrado por cada uno de aquellos que habían contado y cantado la obra a lo largo de las generaciones, imprimiéndole cada uno —como era fácilmente comprobable en el cotejo de las sucesivas antologías— las modificaciones que creía convenientes. “Autor anónimo”, así, pasó a ser una de las formas de nombrar al Pueblo, pero no sólo al pueblo actual, sino al pueblo como “entidad eterna” y a sus atributos: su “esencia”, su “espíritu”, “historia”, en fin, su sabiduría. Habiendo adquirido semejante magnitud, el “autor anónimo” pasó a ser la contracara bárbara de la figura del Genio, el poeta cuyo nombre será público y para siempre inolvidable, y cuya virtud primera es, por lo contrario, *la originalidad*.

Al mismo tiempo, los Románticos proponen ambas figuras, el “Autor anónimo” y el “Poeta genial” como alternativa a esa imagen de “Hombre de Letras” emblemática de la Ilustración: un literato “orgánico”; integrado a los proyectos de la Burguesía, el Capitalismo, el Imperialismo, o si se prefiere, la Modernidad. Desde un

punto de vista político, y para citar una expresión remanida, el “Autor anónimo” pasa a ser también el que “presta su voz a quienes no la tienen”, vale decir, a aquellos cuyas voces no aparecen en los discursos del poder, y no me refiero sólo a los campesinos y a los proletarios urbanos sino, sobre todo, a quienes dentro de las propias capas populares padecen discriminación y abuso: *la mujer y los niños*. Desde los albores de la “ciencia del folklore”, los románticos asimilan este “saber del pueblo” a la mujer, no sólo porque todas las manifestaciones culturales les parecen “brotadas de la madre tierra” y contagiadas del impulso vital y magnífico de la Naturaleza, sino porque todos creen comprobar que muchos de esos saberes han sido transmitidos por campesinas en los rituales agrarios, o en la intimidad de los fogones, o en sus pobres cocinas de emigrantes en ciudad. Al mismo tiempo, el cuento y la poesía populares suelen identificarse con la Niñez, y no sólo por los científicos evolucionistas que ven en el mundo campesino una “infancia de la humanidad”, abrumada por esas divinidades menores que luego desterraría la Diosa Razón: la fantasía, el juego, la magia, etc. Desde la Antigüedad, se ha advertido la espléndida *funcionalidad pedagógica* de la literatura popular, funcionalidad que Perrault propone manejar con fines políticos. En una carta que funciona como dedicatoria a Isabel de Orleáns, y como prólogo a sus *Cuentos de mi madre la Oca* (1697), Perrault se justifica:

Es verdad que estos cuentos muestran lo que acontece entre los plebeyos, donde la encomiable impaciencia por instruir a los niños hace imaginar historias desprovistas de razón, que se acomodan a esas criaturas que todavía no la tienen. Pero ¿quién necesita conocer cómo vive el pueblo más que las personas llamadas por el Cielo a conducirlo? Ese deseo de conocimiento ha llevado a muchos héroes, a héroes de vuestra misma raza, hasta chozas y cabañas para ver de cerca, por sí mismos, lo que de particular allí ocurría, habiendo creído necesario ese conocimiento para su perfecta educación.

Ahora bien. De la figura del “Autor anónimo” se derivan inmediatamente, otras dos: a) el “folklorista”: el hombre culto que recoge las obras amenazadas por la nueva civilización, a veces saliendo directamente al campo a recopilar, como los hermanos Grimm, a veces rebuscando en antiguos anales de civilizaciones remotas, como los traductores de *Las mil y una noches* que tan maravillosamente destaca Borges. Y b) el “poeta” que toman elementos, argumentales o formales, de la tradición oral, para reelaborarlos en sus propias obras. Por supuesto, son legión los casos de personas que cumplieron sucesivamente ambos roles, vale decir, que partieron al encuentro de “lo bárbaro” para reflejarlo en sus libros. Más allá de las infinitas diferencias existentes entre estos poetas –de Italo Calvino a Selma Lagerlof, de Federico García Lorca a Augusto Roa Bastos-, la transmisión o reelaboración de textos de “autor anónimo” nunca dejó de generar, incluso bajo apariencias inofensivas, discursos de alta funcionalidad política; y en este marco debe considerarse, creo, la reelaboración de los cuentos de Perrault que Luisa Valenzuela escribió a fines del siglo XX, o como suele decirse, en tiempos de plena posmodernidad.

Entre todos los grandes corpus de relatos tradicionales, acaso ninguno ha llamado tanto la atención de las escritoras contemporáneas –de Angela Carter a Suniti Namjoshi, de Carmen Martín Gaité a Marcela Solá– como aquél que se conoce vulgarmente por “los cuentos de Perrault”. Se trata, como es notorio, de un autor del Siglo Clásico Francés, contemporáneo y par del Boileau célebre por su preceptiva poética basada en el decoro. Un autor, como sugiere Luisa Valenzuela, perfectamente integrado al sistema del Antiguo Régimen y a los poderes constituidos; pero que, sin embargo, en 1697 da a conocer esa recopilación de cuentos populares, sumamente reelaborados. Como era de esperar, la escritura de Perrault presenta, en todos sus niveles, y tras la máscara de imperturbable corrección, una serie de ambigüedades, de silencios, de violencias, de cicatrices, que los recopiladores más tardíos

como los hermanos Grimm se cuidaron de cometer o al menos de disimular. La lectura de estos cuentos, a cualquier lector medianamente alertado, le deja la impresión de asistir a una lucha de dos discursos; una lucha entre el mundo de los propios personajes y este señor de la aristocracia que intenta imponer al relato una significación que no se desprende necesariamente de lo narrado; una batalla, en fin, que acaso se reproduce en cada texto “bárbaro” recontado por la civilización; y a que el lector puede sumarse para desbaratar la victoria de Perrault, sobre todo en esa lectura creativa que es, desde el principio, toda ficción literaria; una batalla, como veremos, a la que Luisa Valenzuela se suma de una forma completamente nueva con sus “Cuentos de Hades” (1993).

Imposibilitado de transcribir ningún cuento por entero, y para que el lector pueda advertir mejor todas estas tensiones, copio a continuación aquella dedicatoria” a Isabel de Orleans:

Mademoiselle, no es extraño que un niño se haya complacido en escribir los cuentos de este volumen; pero sí es asombroso que tenga el atrevimiento de presentároslos. Sin embargo, Mademoiselle, por mucha desproporción que exista entre la simplicidad de estos relatos y las luces de vuestro espíritu, si se examinan bien estos cuentos se verá que no soy tan reprobable como podría parecerlo. Todos ellos encierran una sabia moraleja, que se descubre en mayor o menor grado según la agudeza de quien los lea. Además, como nada prueba tanto la magnitud de una inteligencia como el poder elevarse al mismo tiempo hacia las más grandes cosas y descender hacia las pequeñas, nadie se sorprenderá que hasta la princesa, a quien la naturaleza y la educación han familiarizado con la grandeza, no desdeñe complacerse en semejantes bagatelas. (...) Sea como fuere, Mademoiselle, ¿Podía yo elegir mejor para hacer verosímil lo que la fábula tiene de increíble? Y jamás hada alguna, en los tiempos de antaño, otorgó a una criatura mayores ni más exquisitos dones

que los que os acordó Natura. Soy, con el más profundo respeto, Mademoiselle, de Vuestra Alteza Real, el más humilde y obediente servidor. P DARMANCOUR.

Esta carta nos permite plantear ya el aspecto que motoriza la reescritura de Luisa Valenzuela, ¿quién es el autor de estos cuentos? ¿Por qué Perrault atribuye a un niño la autoría de un libro que es, evidentemente, obra de un literato refinado y adulto? Al mismo tiempo, este pequeño “Darmancour” heterónimo admite que no se trata de ficciones de su invención, sino “historias y cuentos de antaño” que cuentan los plebeyos, y como si esto fuera poco, atribuye su nacimiento último a esa Madre Oca que reúne en sí las características un de héroe de la mitología rural. En este sentido, la forma de todos los cuentos siembra aún más dudas sobre la autoría: hay un primer tramo narrado de acuerdo con los procedimientos más o menos universales y reconocibles de la narrativa oral; pero cada cuento de Perrault termina con una “moraleja” escrita en verso de arte mayor, culto, en el que la intervención y la invención de un autor “culto” es evidentemente mucho mayor. Por último, podríamos decir con el curso de los siglos y del indeclinable éxito de estos textos, el tema de la autoría se ha complejizado hasta el infinito: contados por generaciones y generaciones, los cuentos de Perrault han pasado o, mejor dicho, han vuelto a ser *folklóricos*: es infinitamente más numerosa la gente que puede contar *Caperucita roja* que aquella que puede decir quién fue Perrault; y es más la gente recibió el cuento por tradición oral, de boca de las mujeres de su propia casa, que aquella que leyó el texto de los cuentos de la Oca. Así, la intuición parece haber guiado la escritura de los “Cuentos de Hades” de Luisa Valenzuela; es que toda mujer es, de alguna manera, los Cuentos de Perrault, con sus dos tramos de relato de mujer y moraleja patriarcal, como uno “es” todo aquello que aprendió, habiendo olvidado incluso que alguna vez lo ha aprendido.

Para no cometer el mismo error de Perrault, voy a dejar hablar ahora a Luisa Valenzuela. Así relata ella, en un ensayo reciente llamado “Ventana de Hadas”, el momento en que concibió la serie de “Cuentos de Hades”, en un paseo que acaso involuntariamente recuerda mucho al tránsito de Caperucita:

Cierta tarde no demasiado inspiradora en apariencia me pregunté por qué la madre de Caperucita Roja, que no parecía una mala madre, manda la nena al bosque lleno de peligros. La respuesta me vino rápido y es obvia: porque el bosque es la vida y hay que atravesarla. (...) Me dije en aquel entonces –iba caminando por calles arboladas, el clima primaveral se prestaba– que las historias las contaron primero, oralmente, las ancianas frente al fogón en las noches para distraer del miedo y para aleccionar. Y las viejas, experimentadas ellas, por lógica no podían decirles a las niñas pobres y obligadas a valerse por sí mismas que fueran pacientes y esperaran al príncipe, por más degradado que fuera el príncipe. Entonces creí entender. El bosque es en realidad el tiempo a lo largo del cual se van cosechando experiencias (para meterlas en una canastita). Tres instancias de una misma persona, en simultaneidad: Caperucita, su madre y la abuela. (...) Muy a principios del proyecto algo hizo que no traicionara mi posición fluida y en lugar de pergeñar un rígido ensayo me salió un cuento que abría los caminos de la imbricación y la pluralidad de voces.

Está claro: si, como decíamos más arriba, para Valenzuela todos somos los Cuentos de Perrault, cuestionarlos desde nuestra percepción de lo callado y volverlos a contar, es una manera liberadora de cuestionarnos e inventarnos a nosotros mismos.

Volviendo al comienzo de estos apuntes, digamos que “Ventana de Hadas” permite inscribir claramente a Luisa Valenzuela en la larga estirpe de “poetas” que, desde el Romanticismo, reelaboran

materiales del folklore con una clara intención política. La imagen de “aquellas ancianas frente al fogón” “que cuentan cuentos a sus niñas para distraerlas del miedo y prepararlas para la vida” (una imagen tan espontánea que LV no se cree obligada, al parecer, a verificarla apelando a ninguna prueba); ese propósito de restituir los componentes de aquella situación de enunciación primigenia “de mujer a mujer”, para desbaratar las mentiras del intruso Perrault, aristócrata y hombre, denotarían una vez más el afán de “dar voz a los que no la tienen” en el vasto edificio de la historia. Sin embargo, la intención de estos apuntes es señalar que “la devolución de la voz a aquellas viejas” no es sino el primer paso de un camino mucho más rico de lo que “Ventana de Hadas” parece sugerir, un camino que ningún otro autor había encarado hasta entonces, porque, por primera vez, logra denunciar como tramposa y desbaratar para siempre aquella centenaria bipolaridad de conceptos. La herramienta que permite a LV abrir este camino nuevo es, como en todas sus obras, una constante e inédita experimentación formal; a la descripción de esta forma, y a algunos de esos descubrimientos inesperados, dedicaré el último tramo de estos apuntes.

Para comenzar, podríamos decir que, aunque se encuentren en extremos opuestos de la historia de la literatura, los cuentos de Perrault y los “Cuentos de Hades” tienen un elemento en común, un elemento que en otro trabajo sobre la autora llamé la “impronta ensayística”. Vale decir: están regidos por un presupuesto de orden teórico, y que confiere a los hechos narrados la categoría de ejemplo o prueba. En el caso de Perrault, existe una moraleja que justifica la narración de cada una de las acciones. En el caso de Valenzuela, existe una hipótesis contraria a la moraleja que Perrault infiere de cada cuento, y esa hipótesis es la que obliga Valenzuela a “reescribir”, para comprobar si la moraleja perraultiana es una verdad absoluta; la diferencia es que el presupuesto teórico de Perrault opera como “regla de oro”, y el de Valenzuela, de hipótesis que motoriza el texto pero no lo cierra a descubrimientos inesperados.

Notemos, también, que contra lo que afirma acaso ingenuamente “Ventana de Hadas”, la “reescritura” de Luisa Valenzuela no intenta restituir sólo aquella mítica situación de enunciación en las comunidades primitivas, con la abuela relatora y la niña que aprende, sino la *situación de producción* de los cuentos de Perrault, con toda esa complejidad de voces que apenas si dejaba entrever, según vimos, la dedicatoria a Isabel de Orleáns; una polifonía en que la voz de aquellas viejas, en fin, es *sólo una* de las voces que se escuchan. Por eso, si los cuentos de Perrault, como sugiere LV, están escritos en nosotros, más aún, si nosotros somos los cuentos de Perrault, leer las versiones de LV es escuchar todas las voces que hablan en cada acto nuestro: la voz que ordena y la voz que acata, la voz que disuade y la voz que se rebela, como un permanente contrapunto de fondo.

Es verdad que la forma de los “Cuentos de Hades” es el resultado de los recursos ya clásicos del estilo de Luisa Valenzuela, verificables al menos desde *Aquí pasan cosas raras* (1976); pero es posible decir que nunca como en la reescritura de Perrault habían sido empleados con tal virtuosismo. Si escritores de las generaciones anteriores aspiraban a realizar una obra “acabada”, la perfecta concreción de un “arquetipo platónico”, como le hubiera gustado decir a Borges, que entraña la misma idea de “género”, para Luisa Valenzuela, en cambio, toda obra es esbozo de otra posterior que a su vez será esbozo de una obra más tardía, y así sucesivamente. Por eso, porque obra es el intento de nombrar algo que nunca podrá nombrarse del todo, un paso más en busca de una utopía inalcanzable, Luisa Valenzuela parece trabajar en una zona que podríamos llamar “antesala de la literatura” o más aún “antesala de la lengua”, una “preliteratura” o “prelengua” donde el narrador tiene a su disposición (como en esa trastienda de los teatros donde coexisten vestidos y escenarios de las más diversas épocas) todas las palabras, todos los registros de discurso, todos los géneros. Todas las técnicas.

De ese sentirse “esbozando” una obra posterior, experimentando apenas combinaciones inusitadas entre este material riquísimo, proviene quizás el carácter lúdico y desprejuiciado y su gran herramienta corrosiva: el humor. En cuanto al lenguaje, su característica más notoria es, sí, esta combinatoria insólita que se produce en cada frase, esa variedad de registros y formas de discursos diversos, que parecen enriquecerse y brillar en la propia combinación, como “relumbran a lo lejos las armas en una batalla” o, para usar otra metáfora no menos remanida en las universidades, un carnaval en donde el rico y el pobre resaltan por la cercanía y la comparación. Cito como ejemplo un párrafo escogido al azar de *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*:

Cierta tarde de plomo, muy bella, me detuve frente un acerado estanque a mirar las aves blancas. Gaviotas en pleno vuelo a ras del agua, garzas en una pata esbeltas contra el gris del paisaje, realzadas en la niebla. // Quizá me demoré demasiado contemplando. El hecho es que al retomar camino encontré entre las hojas uno de esos clásicos espejos. Me agaché, lo alcé y no pude menos que dirigirle la ya clásica pregunta: espejito, espejito, ¿quién es la más bonita? Tu madre, boluda”. Te equivocaste de historia, me contestó el espejo.

En este solo párrafo uno cree percibir las voces alambicadas de la literatura infantil, y la de las personas que crearon el cuento, y las de la propia L.V. en la Argentina de hoy. Pero más que de situaciones cómicas, en realidad escasísimas, el humor de la prosa surge de esta combinación de palabras antípodas y, como dijimos, se vuelve un mecanismo corrosivo que opera, a cada momento, una forma de cuestionamiento o puesta en duda de lo que acaba de decirse. A este mecanismo, por lo demás, subyace esa voluntad de “democratización” en nuestra idea de la literatura como fenómeno histórico y social, esa efectiva igualación de autoridades.

En los “Cuentos de Hades”, como en una puesta en escena en que se discutiera sobre la propia puesta en escena, habla a un tiempo el folklorista y el cantor popular, los personajes del cuento popular y aquellos que lo reciben como enseñanza, corrigiéndose mutuamente, enfrentándose, en un juego constante por desbaratar, ante todo, la incapacidad de ver la realidad detrás del velo de nuestros prejuicios. Al denunciar, con una claridad única en la tradición de que hablamos, que el “bárbaro”, o mejor dicho, que la “bárbara” era, antes que una realidad, una idea de la propia civilización patriarcal; los cuentos de Hades reivindican el derecho de los sometidos, y de la literatura producidas por éstos, a imaginarse con prescindencia de toda mirada ajena, siguiendo únicamente el mandato liberador del propio deseo. No se trata de buscar ya el bárbaro fuera de nosotros, sino en detectar la parte bárbara que aún vive, amordazada pero todavía intacta, en nuestros más profundos silencios.

#### Obras citadas

Perrault, Charles. *Contes de ma mère l'Oye*. Paris, Flammarion, 1987.

Valenzuela, Luisa. “Cuentos de Hades” (1993). *Cuentos completos y uno más*. Alfaguara, México, 1999.

Valenzuela, Luisa. “Ventana de Hades” (2001). *Peligrosas palabras*. TEMAS grupo editorial, Buenos Aires, 2001.

## ***La travesía* o la novelización del tiempo**

### **Marcela Solá**

*La travesía* me parece la obra mayor hasta ahora, de la novelística de Luisa Valenzuela. Aquí acompañamos la cocina de una novela, que coincide con la escritura de la vida. *La travesía* tiene algo de paradigmático propio del género novela: una obra en proceso que comprende el desarrollo estructural de la vida como proceso. Allí se ve la vida en estado puro, siendo en el mismo momento en que es en la escritura, con su pasado que irrumpe y se muestra como un proceso que se llevaba a cabo en silencio, un escalón más debajo de la conciencia, creando su propia realidad que repentinamente irrumpe en otra realidad, en medio de otro tiempo, el presente de la protagonista. El tiempo oculto es, entonces su más silencioso pero omnipresente personaje. Y como el tiempo está, a su vez, hecho de tiempos, es un entrecruzamiento, un armado que toma la forma de historias. En *La travesía*, el mundo se está haciendo continuamente. Esos tiempos diferentes, permiten la integración de géneros diferentes. Pienso que esta es una novela de resistencia. Como ya lo vio Bakhtin, la novela es la mayor fuerza de resistencia a las teorías literarias, por su manera de integrar, de devorar como un Moloch, todos los géneros, hasta inventar nuevos. *La travesía* termina por integrar toda realidad y todo género.

Descubrir la memoria, es volverla presente, viviente. Pero la memoria es sólo tiempo, tiempo modificado. Nuestra vida transcurre en diferentes tiempos, simultáneamente, y esa mezcolanza es

parte de los desastres de la vida de relación. Perpetuamente nos hablamos desde tiempos diferentes, cuando alguien habla desde el retorno, el otro contesta desde la partida. Los tiempos trazan el laberinto de la vida, y lo único que cabe esperar es que en alguna oportunidad milagrosa de nuestras vidas, se tope uno con el kairós, con el tiempo justo, el de la revelación, la comprensión, el encuentro, con el otro o con uno mismo.

Circularidad del tiempo. Retorno de lo reprimido, dicen algunos, yo prefiero circularidad del tiempo, que nos envuelve en un rueda y en ese rodar cesan las divisiones y es un solo y eterno presente con diferentes máscaras el que nos atraviesa y nos interpela. A qué tiempo, a cuál máscara atender. Las cartas escritas hace tanto vuelven a aparecer, y arrastran el tiempo pasado, lo hacen visible, lo vuelven presente ¿cómo congeniar, entonces, presente con presente si no son todos el mismo? Y es en este hacerse y deshacerse del tiempo que la protagonista vive, día a día, en el tiempo de la superficie, que es el de la supervivencia, en el secuencial, con su carga de historias sobre seres entrañables, y en el de la angustia de los tiempos desencontrados y erróneos, donde las vidas pasan unas al lado de las otras, sin poder hallarse, rozándose apenas, sin que nadie consiga apresar lo que desea. Sentimos el rumor de cuerpos y pensamientos fragmentados, como una interferencia de ondas radiales, que atraviesan a la protagonista y sobre el que se asienta ese lenguaje a veces áspero de Valenzuela.

El tiempo es una infinita recreación de la memoria y *La travesía* es el tiempo histórico de un viaje a través de la memoria y a la vez de la construcción de un futuro. La Travesía es no sólo un descubrimiento de lo que se ha dejado detrás sino de la manera en que los caminos no tomados, lo que quedó trunco, siguen desarrollándose con vida propia y es asimismo, para una protagonista que sólo es un pronombre personal en tercera persona, el viaje al encuentro con el nombre propio, que navega por debajo de la conciencia y del

texto, y la apropiación final de su identidad.

Hay en alguna parte de Colorado, en los Estados Unidos, una línea de demarcación misteriosa, trazada por la naturaleza, donde se separan las zonas, las aguas; unas van para el Atlántico y otras hacia el Pacífico. Es una línea imaginaria, al igual que la que separa el pasado y el futuro, a la que llamamos presente. Cada decisión crea dos vertientes opuestas, la vida circula en sentido inverso, pero si bien cada fracción se aleja irremediamente de la otra, sin embargo, de ambos lados de la separación, las cosas permanecen inseparables y lo que diverge cada vez más, se reúne en un momento dado. Es en ese momento que se instala el tiempo de esta novela, que transcurre en Manhattan, en el presente y en forma simultánea, veinte años atrás en Buenos Aires, en los momentos oscuros de la dictadura, encarnados en la misteriosa y perversa figura de Facundo Zuberbühler, marido desvanecido en el pasado de la protagonista, período del que la entrañable historia contada por la protagonista y que le había esbozado Rodolfo Walsh es la perfecta metáfora emblemática. En el presente *La travesía* dibuja un prisma en el que sus caras, la memoria, el tiempo, el cuerpo, el sexo, la reflexión, el arte, remiten unos a otros incesantemente, y la escritura adquiere el velocísimo ritmo mental propio de Nueva York, ciudad donde al decir de la protagonista, no se duerme para no perderse lo fascinante que ocurre a cada minuto, ciudad que le gusta porque no permite cerrar los ojos. Tampoco la novela permite cerrarlos ni desviar la atención porque algo importante puede estarse gestando, y hay que ser capaz de discernirlo en todo momento.

En Nueva York, ciudad volcada hacia el futuro, es difícil viajar hacia el pasado, y esa continua tensión está presente asimismo en el lenguaje, en su capacidad de operar simultáneamente en direcciones opuestas—como cánones invertidos—lo que al mismo tiempo produce una sensación de infinita libertad, que es otra característica singular de esta novela.

*La travesía* reproduce la lógica interna del funcionamiento del teatro de la memoria de Giulio Camillo con su variedad de imágenes, figuras y ornamentos, dispuestas en gradas o pilares que representaban la historia en expansión del pensamiento divino. La novela se despliega asimismo en haces, (la protagonista utiliza la imagen de las varillas del abanico, donde ella es el nódulo que las une) y comienza, justamente, en el museo del *MoMa*, con una cita a ciegas, ideada por la protagonista, y que metafóricamente la enfrenta con su propia cita ciega con el destino. Ese destino que no está por delante sino por detrás, en la forma de cartas lúbricas y lascivas enviadas por ella desde los cuatro puntos de la tierra, a su misterioso marido lejano, en palabras de Ella, única manera como se denomina hasta el final de la novela, “una autobiografía apócrifa que se iría transformando en un erotismo oral desafortado”. Los cuadros de Schwitter que están expuestos en el museo, los sentirá a su vez como metáfora de su propia vida: “hecha de retazos, tan hecha de papeles e hilos superpuestos, de rostros un poco fraccionados, borrosos, lejanos”. Esa cita pergeñada por ella, y el recuerdo de sus cartas la enfrenta con la sospecha de que creyendo cumplir con el deseo de los demás, está cumpliendo con el propio. De allí en adelante, la prueba de *La travesía* será recuperar sus deseos más oscuros, como propios; para eso sube y baja por la memoria, el tiempo, el cuerpo, el sexo, los sentimientos y de manera oculta, ocultísima, pudorosamente esconde por medio del lenguaje —el cual una y otra vez borra lo que va apareciendo— por un anhelo profundo de amor, y también de sentido, de un sentido que pueda, finalmente, constituirse como narración, como historia.

En esta novela hablan un cuerpo rotundamente presente y una delicada sensibilidad y ambos sufren, a su manera, la marca del deseo insatisfecho. La brecha entre ese anhelo profundo y su vida hasta ese momento es tan grande que da perfecta cuenta de la herida que produce ese desfasaje, por más que la escritura se

esfuerce por colocarse en la más absoluta cotidianeidad en el momento que esa herida comienza a hacerse visible. Apenas sentimos que el lenguaje comienza a fluir, aparece, como una extrasístole, algo que interrumpe la continuidad de la emoción. Hay en esta escritura la voluntad explícita de no seducir al lector, de forzarlo a trasponer cierto umbral de comprensión. Cito: “Paren la seducción, bajémonos de este tren que nos lleva por vías demasiado establecidas, previsibles! ¿Paren la seducción? Pregunta él para nada convencido; ¿podrías explicarme el porqué de tan drástica medida? Ella siente ganas de llorar. La seducción mata el diálogo”. Y hablando de sus cartas, escritas a pedir de Facundo, dice que a diferencia de Anais Nin que odiaba a su coleccionista que le exigía borrar toda poesía y literatura de los cuentos que le pedía y limitarse a una descripción de sexo explícito, “en su caso quien no lograba meter poesía en parte alguna era ella, ella era la que siempre metía y mete un ojo clínico donde más valdría una visión romántica”. En el estilo del escritor está su metafísica, dice Sartre. Resulta difícil seguir la frase entrecortada, la respiración arrítmica de las palabras, la reflexión profunda en la que nos embarcamos con felicidad hasta que en forma inadvertida, sin solución de continuidad nos cierran la puerta en la cara con una frase cortante o el verbo en el lugar inesperado que se cuelan para obturar el paso fácil. Esas frases cortantes que, a diferencia de la escultura de vidrio de su amiga, que el huracán ha deshecho en pedacitos domesticados de idéntico tamaño, sus palabras no son palabras de seguridad, sino que se rompen en pedazos disímiles, caóticos, de muy variadas formas y medidas. Algo más peligro e interesante que un montoncito de vidrio de seguridad. En *La travesía*, como en todo verdadero viaje, las acrobacias se hacen sin red.

Como Nueva York, esta novela es proteica y está llena de variopintos personajes, entrañables y con historias versátiles e extravagantes. Hay bellísimas y conmovedoras historias de amores inusitados, tiernos y desgarradores. Hay también un erotismo

explícito y desenfadado raro de encontrar en la literatura argentina, un erotismo que conjuga la imaginación con el crudo sexo, lo femenino del deseo con la genitalidad masculina, mezclando ingredientes que hacen del goce de los sentidos una experiencia límite y única donde se funden las fronteras entre el afuera y el adentro, a la mejor manera de la iniciación sagrada. Este erotismo está atravesado por una escritura de una vitalidad desvergonzada y primitiva tan fuerte que las palabras se materializan y nos convierten en voyeurs, de lectores pasamos a ser mirones, hay ciertas escenas en que ya no se está leyendo la novela sino que se la está mirando. Otras veces es el tacto el que puede tocar las palabras de tan cercanas y concretas como nos resultan.

Y está la memorable historia de su amigo Bolek, y el Museo Viviente de Creedmoor, un complejo psiquiátrico situado en las afueras de Nueva York. Allí, en un enorme refectorio abandonado, los internados trabajan y pintan dirigidos por Bolek, en cuatro salas llamadas Campos de Batalla, dedicadas a diferentes temas. La idea es llegar a representar década por década las diez que configuraron el siglo veinte. Allí tendrá lugar la noche de Walpurgis, en la que se dan cita los muertos de la memoria, y tendrá que atravesar el miedo y conversar con los muertos, como Ulises, en su propia travesía, cuando baja al Hades.

Y como todo viaje del héroe, antes de llegar a destino, debe pasar por las pruebas, que son en este caso, las del fuego, el aire, el agua, todos pasos necesarios para hacer el pan, saber que le es transmitido por una vieja panadera sabia, en un rito que es el de la iniciación. A esto seguirá, como en toda iniciación que se precie: la muerte. En este caso de un interno en Creedmoor, a raíz de lo cuál Ella organiza una ceremonia de purificación donde redime su pasado al rescatar sus deseos para sí y súbitamente decide volver a la Argentina. Cuando la vuelta a casa es posible se hace dueña de su nombre, que aparece por una única vez en la novela, se ha hallado el kairós, el tiempo justo de la revelación.

Y así, lo que comenzó en el MoMa, el museo de la memoria, del pasado, termina en el Museo del Futuro, museo viviente y siempre renovado, allí la memoria resulta finalmente integrada al presente y por lo tanto al futuro. El sentido en tanto que dirección ha podido ser narrado y finalmente, ha adquirido un destino. *La travesía*, en su recorrido, se ha transformado en narración y, a pesar de que nos deja nuevamente a las puertas de un viaje, de un tiempo siempre por advenir, está a salvo en la morada de la escritura.

## La New York de Luisa Valenzuela, contrastada

Nora Glickman

New York, a fines del siglo XX, es para Luisa Valenzuela el lugar más maravilloso y despiadado del mundo. Por un lado la escritora celebra su belleza, cultura y arquitectura. Por otro le desconcierta el incesante desmoronamiento que se opera a la par de la reconstrucción de la ciudad. Los protagonistas de *Novela negra con argentinos* (1991) son dos argentinos que reflejan esas inquietudes. Luego de varios años de residencia en New York, se acercan a comprender las complejas simetrías que componen la ciudad; incursionan en los vericuetos de las calles numeradas que la atraviesan de este a oeste y de las avenidas transversales, de norte a sur; aprenden a descifrar el enigma de la red de subterráneos. Lo que es más, creen reconocer los peligros inherentes a esta ciudad “aterradoramente viva y despersonalizada” donde las puertas tienen triples cerraduras y donde el simple hecho de caminar por las calles implica jugarse la vida. Agustín recorre “esa región del desquicio” —el Lower East Side— armado de una sonrisa de seguridad e indiferencia:

entre esas voces que le ofrecen drogas aspirables, absorbibles, inyectables, que le ofrecen mujeres, hombres, adolescentes, niños, y le dicen aceptamos tarjeta de crédito, cualquier cosa, y él avanza por la miseria humana haciéndose el que no oye, porque ésa es la forma de comunicación en esos estratos, unos

hablan al aire o gritan al aire con desaforados gritos de loco, detallando las tentaciones y los nombres poéticos de la heroína que suenan a paraísos tropicales... (20-21)

Las regiones neoyorkinas que Agustín escoge son las del detritus donde la ciudad se volvía letal, pues para él ésa era una versión más fiel a sí misma que “la pulcra geometría de Park Avenue...” (21).

De igual modo, en Tompkins Square, Roberta toma nota de “un zaguán oscuro con unos *junkies* inyectándose droga o vendiendo fotos de porno infantil, para no hablar de tipos que regalan entradas que envenenan el alma” (54). Otros marginados que observan, tan extraños pero a la vez tan típicos como ellos mismos, son mujeres sin casa, enfermos mentales, vagabundos, homosexuales, bandas de motociclistas, y las continuas oleadas de inmigrantes que alteran la demografía urbana.

Pero aunque Roberta y Agustín se familiaricen con su entorno, deben reconciliarse con el hecho de que esta ciudad simplemente “se [les] escapaba entre los dedos” (21) porque estaba en constante estado de transformación. Ella no tarda en aprender a interpretar la naturalidad con que debe recibir cualquier sorpresa. Cuando se excusa porque “casi” pisa una cucaracha y tropieza con un extraño en la escalera del departamento de su amigo, éste le responde “*Welcome to New York*”; tal bienvenida, sospecha, debería entrenarla para otros presagios más oscuros (42).

New York, para Marcela Osorio, es una aventura de aprendizaje, un proceso de crecimiento antes de llegar a destino: Una travesía; es una travesía que ella protagoniza. Ya en *Novela negra con argentinos* Agustín asociaba la New York de fines del siglo veinte, desmoronándose y al mismo tiempo festejando a pleno, con la Roma Imperial en decadencia. En *La travesía* (2001), Marcela compara a New York con la Venecia del Cinquecento, pues así la había concebido Giulio Camillo en su *Teatro de la Memoria del*

*Mundo*, formada por una complicada serie de cajas que ofrecían recolección total y la posibilidad de entenderlo todo por asociación, para luego transmitirlo en palabras brillantes: “Total, New York puede ser cualquier ciudad en cualquier tiempo y permite atravesar barreras como en ninguna otra ciudad en el mundo” (30).

Luego de recorrer el mundo entero, pasados ya los cuarenta años, Marcela viene a New York como profesora visitante a dar un curso, y extiende el semestre por casi cinco años. No le falta nada; tiene un departamento en el SoHo, un trabajo fácil y ameno, buenos amigos, visa legal y aun aprende a hacer cada año su “tediosísima declaración de impuestos” (40). Siguiendo la trama detectivesca que caracteriza la narrativa de Valenzuela, su personaje rompe con su aparente estado de armonía cuando descubre que Bolek, un artista polaco, se ha apoderado de las cartas que veinte años Marcela atrás escribiera a su ex-profesor/marido/amante, un hombre casi treinta años mayor que ella. En esas cartas Marcela detalla sus aventuras eróticas, producto de fantasías, lecturas y experiencias personales. Bolek la chantajea y pretende que le dedique “erotomanías” semejantes.

En el curso de su travesía —de incalculables esfuerzos por recuperar sus escritos— Marcela descubre que la escritura clandestina, que antes la avergonzaba, ahora le produce gozo; lo que es más, se ha hecho cargo de la dosis de rebeldía satánica que compone su propio ícubo. Irónicamente, cuando por fin se dispone a leer las cartas a sus amigos, encuentra que éstos se muestran indiferentes, y que aun la esquivan (“ahora no... acá hay mala luz... no vinimos a un *reading*... metelas en el *internet*” 391). Pero una vez resuelto el destino de las cartas, y habiendo puesto orden en su vida, Marcela es capaz de conciliar la ficción de su epistolario con su propia realidad. Es consciente de que “todo viaje del héroe culmina con el retorno a casa” (117); en consecuencia decide regresar a Buenos Aires. Allí, sospecha, también encontrará “gato encerrado” y deberá desentrañar otras marañas de su

pasado, pero ésa ya es otra historia.

Lo que resulta paradójico es que las situaciones que le toca vivir no son provocadas únicamente por hallarse en New York. Su interés en experiencias nuevas no se limita a los estímulos externos que la ciudad ofrece, sino que resultan de su voluntad de “dibujar el mapa de un territorio desconocido” (39) a partir de su propia memoria. Pronto se hace evidente que la narradora es quien busca escenarios propicios que la llevan a escribir cartas eróticas. Si bien ella asegura que son historias de “falsa calentura”, al cabo de veinte años admite que tal vez no fueran tan falsas, puesto que revelan un “ardoroso involucramiento” (179) de su parte.

Pese a que el peligro que la rodea en New York es real y omnipresente, el hecho de que Marcela reconozca la atracción hacia la transgresión que alberga en su interior la lleva a exponerse imprudentemente a situaciones peligrosas. Así, confiesa que “le gustaría pertenecer a la opaca raza de quienes por siempre van a violentar el límite” (182).

A su insaciable curiosidad se suma su profesión de antropóloga, que la lleva a coleccionar historias de gente. Para ello New York reúne las condiciones ideales, ya que en esa ciudad paradigmática, siempre está ocurriendo algo fascinante en la calle donde “todo lo *in* está a la venta, y se trata de lo inconfesable, lo inefable, lo inenarrable, intocable, infecto, inmundo, íntimo, infinito” (184-5). Es tal la urgencia que Marcela siente por aprovechar cada momento que dormir le parece un pecado porque “durmiendo en New York se pierde la vida” (43). En su afán de hallar algo positivo en cada uno, atribuye cualidades especiales aun a los borrachos de la calle: “son borrachos con imaginación, que le despiertan ideas” (43). Su motivo de mayor sorpresa es la capacidad de interacción que encuentra en los neoyorkinos: “...hay que reconocer que cuando son amables por acá son bien amables, y cuando no, también interactúan. A veces sólo para clavarte una navaja en la panza, pero interactuar, interactúan” (310).

Como en *Novela negra con argentinos*, la protagonista de *La travesía* se desplaza preferentemente a pie, callejeando sin rumbo por los barrios de Manhattan, concentrándose en el Bowery, el Lower East Side, Greenwich Village, Little Italy, y el West Side. Le atraen calles como McDougall, Bleecker y Broadway; las boutiques del Village, donde su amiga dominatrix va a abastecerse de material para su oficio; las galerías de arte y museos como el Museo de Arte Moderno (o el *MoMA* “para los conocedores”) y el Metropolitan; la biblioteca de la universidad de Columbia, y la de N.Y.U. con sus vertiginosos pisos de baldosas que le recuerdan los dibujos de Escher. Le atraen los bares (*EAR*), los clubes sociales (*Plato’s Retreat*), los restaurantes (*Oyster Bay*), las casas de amigos famosos (Erica Jong) y las de los menos conocidos (Raquel Rabinovich).

Si las distancias son mayores viaja en subterráneo (porque “nadie en su sano juicio en New York elegiría viajar en taxi cuando el subte puede ir más rápido y seguro a destino” (109); y si tiene prisa o miedo a altas horas de la noche, toma un taxi, ya que “una cosa es la caminata y otra la temeridad” (40). La experiencia de atravesar los puentes que separan a la isla de Manhattan —el eje— de los cinco condados que forman la ciudad (con Brooklyn, Bronx, Queens y Staten Island) es como cruzar de un país a otro. Viaja en taxi al inmenso hospital psiquiátrico de Creedmoor, en Queens, orientándose con la ayuda de un mapa; y en tren, desde la Grand Central Station para llegar a una mansión de Westport, Connecticut, un estado contiguo a New York.

New York es el sitio ideal porque le ofrece independencia, estímulo y libertad para escoger. Bajo el cuidado de un vecino del barrio, un pequeño baldío en el Lower East Side, considerado “un nido de ratas” por las autoridades locales, se convierte en “un jardín, un golpe de verde, de vida, para quienes deambulan por el inhóspito bosque de edificios de hierro fundido” (301). Otra ventaja es la invisibilidad que ofrece esta vibrante metrópolis,

donde una persona puede comportarse excéntricamente y pasar desapercibida. Observa Marcela cómo “quien más, quien menos, va por las calles de Manhattan hablando solo, caminando para atrás, patinando con un loro sobre el hombro que oficia de bocina, desfilando marcialmente, blandiendo cadenas de bicicleta. Lo que se le ocurra” (43). De regreso de una fiesta, caminando por el SoHo con su amigo Bolek, son sorprendidos por la brusca aparición de un auto que frena abruptamente y da marcha atrás hacia ellos a toda velocidad. Pero los desconocidos del antiguo Cadillac que los rodea y apretuja contra un rincón resultan inofensivos; sólo pretenden tomarles fotos con el manajo de globos inflados de helio que traían de la fiesta, “para un proyecto”, porque en New York, reconoce Marcela, “todos tienen un proyecto” (42). Aunque Marcela y Bolek han sido víctimas potenciales de un asalto, y la aventura que tuvieron les parece “la cosa más natural y hermosa” (42).

La aguda mirada de Marcela –estudiosa de culturas– se concentra muchas veces en el estado de dilapidación de los edificios del Village, la miseria de los mendigos que proliferan por las calles, la amenaza que presentan los potenciales asaltantes, los borrachos que duermen en los subtes, los que ocupan un parquecito frente a su departamento, o que obstruyen el umbral de su casa obligándola a pedir ayuda al primer transeúnte que pasa para mover el cuerpo inerme del vagabundo, abrir la puerta y poder entrar (306). Cuando ofrece su yogurt a un *homeless* que espera de ella unas monedas, éste le pregunta con desconfianza si es un alimento sano, “embargado por la duda ante un pote tan blanco, tan inodoro, tan ofensivamente inofensivo” (383).

De un lado, Marcela evita instintivamente el peligro. Por eso cuando busca un teléfono público para hacer una llamada a las tres de la madrugada, se cuida de encontrar uno que no esté ni vandalizado ni cubierto de *graffitti*, y sobre todo que no la deje con la retaguardia expuesta al acecho de un cuchillero, “aquél contra el cual debemos permanecer alertas cada minuto de nuestra

pautada vida, de otro modo vendrá por detrás... y nos dará el pasaporte al otro mundo”. Asimismo, le preocupa “el próximo *slasher* que vendrá a meternos una puñalada entre los omóplatos...” (109). New York le atrae, paradójicamente, porque obliga a mantenerse alerta, y a “no cerrar los ojos” (109). Pero no se trata solo del presente, sino del pasado que uno trae consigo. Ya en *Novela negra con argentinos* a Agustín le persigue la memoria de la violencia en la Argentina durante la última dictadura (1976-1982). Varias asociaciones que establece con la muerte que provienen de imágenes fotográficas y del cine de Hollywood: las enormes bolsas negras de basura cubiertas de nieve durante el invierno neoyorkino eran “como las que se usan para tirar los cadáveres de soldados después de la guerra” (10). La imagen de esas bolsas apiladas y llenas de desperdicios evoca otra: “De este lado o del otro, pensó, la inmundicia es la misma (...) y en mi país, en tiempos militares las bolsas tendrían más bien restos de ... mejor pensar en otra cosa... (20). Más adelante Agustín asocia la mafia y los rumores que oye sobre los cuerpos que amanecen flotando en el río Hudson con lo que sabe acerca “de los otros ... arrojados de helicópteros” (124) en el Río de la Plata.

En *La travesía*, el pavor que algunas escenas neoyorkinas producen sobre Marcela durante sus cinco años de estadía, tiene su origen, como para Agustín y para Roberta, en la “Guerra Sucia” argentina. El haber vivido en medio de la violencia le enseña a desconfiar de cualquier objeto que se encuentra abandonado en la calle. Al oír que su amigo Joe abrió una valija que encontró en la acera, sin distinguir entre la amenaza de la violencia urbana y el peligro de la violencia política, le recrimina, alarmada:

¿Cómo te animaste a acercarte? En mi zona del mundo en las épocas de plomo hubiéramos cruzado la calle para pasar lo más lejos posible de una valija así abandonada. Tiene toda la pinta de esconder una bomba.

Mira que viviste en un mundo peligroso, vos.

Como si el tuyo fuera tan seguro...

Es distinto. Acá la gente muere de muerte natural, en peleas callejeras, en un asalto, esas cosas que se entienden, nada de lo incomprensiblemente político. Acá morimos en nuestra ley, mueren muchos, es cierto, he visto a tantos morir en las calles de New York, pero siempre en su ley... (185-186)

Durante su permanencia en New York Marcela se hace cargo de su historia personal para justificar así su existencia. Su psiquiatra le indicaba que aprendiera a “retrabajar su campo de batalla” (*Rework your battleground*, 266), que Marcela interpreta como una instrucción de “retrabajar” su arte, que consiste en el manejo creativo de las palabras tanto en sus escritos como en sus relaciones humanas.

Los personajes de Valenzuela incorporan libremente el inglés a su habla cotidiana: en *Novela negra...* encontramos *junkies* y *bagladies*. En *La travesía, slasher, bum, gay, dark, weird, joint, funky free, serendipity*; se dan también frases y expresiones como *do anger, work on what has been spoiled, they go bananas, they go off the wall*. Otras veces la autora juega con términos en inglés cuyas asociaciones fonéticas con el español resultan humorística: “*stay put, stay put* pero no puta” (*La travesía* 172). Contempla además los diversos sentidos de ciertas palabras: *wanted*, o “se busca”, también significa algo que se refiere específicamente a la protagonista, quien busca el objeto “ansiado” o “deseado” (160). Cuando quiere expresar su ira le da a su amigo “...un pedazo de su mente... un pedazo grande y sucio”. Careciendo de una equivalencia adecuada a la transliteración de esa expresión en inglés (“to give him a piece of her mind”), aclara: “como dicen por acá” (252-4).

Habiendo pasado la mayor parte de mi vida en New York (dentro y fuera de Manhattan), en mis escritos me identifico con la fascinación que esta ciudad ejerce sobre Valenzuela y la manera

en que está representada en su narrativa. Mis personajes, compuestos en su mayoría de tres generaciones de hispanos y latinos en este país, se integran al mosaico de lenguas inmigrantes y se abren camino tanto en inglés como en español. Personalmente, y en parte debido a mi prurito profesional, evito conferirles el uso de términos en *Spanglish* como *factoría* (fábrica), o *marqueta* (mercado), cuando existe el perfecto equivalente en español.

Mis personajes de *Un día en New York*, como los de *La travesía*, son sorprendidos en Greenwich Village por extraños con antifaces, armados de mangueras. El acoso no pasa de ser una broma de mal gusto que los deja trastornados y les amarga la noche.

Mientras que los personajes de Valenzuela se ven actuando dentro de un teatro, “de uno y otro lado [Buenos Aires/New York] de pesados telones” (60), para los míos no hay dos lados, sino uno: New York. Argentina conserva un interés sentimental y cultural; la del pasado se limita a recuerdos gratos (de infancia) y conflictivos (de adolescencia) en la provincia.

Como la seudo-autobiografía que constituye *La travesía*, respecto a los personajes de Valenzuela, los míos también tienen mucho de autobiografía apócrifa: en su mayoría son hispanos que residen en New York; suelen dedicarse a la enseñanza y/o a la escritura. Y como a Marcela, de quien “nadie sabe de su pasado ni le pregunta” (47) les alivian y atraen las ventajas del anonimato.

Esta opción conlleva una cierta dosis de frustración resultante de la soledad que los personajes se imponen —soledad que cuando no es voluntaria, provoca angustia.

Pero a diferencia de los personajes de mi compatriota, que se desplazan por la ciudad a pie o en subte, los míos parten con frecuencia de las afueras de la ciudad, cómodamente sentados en su auto. Desde allí su visión se vuelve más panorámica. Geográficamente, no residen al sur de Manhattan sino en un suburbio de New York. Cruzan de un condado a otro a través de puentes colgantes o bajo túneles serpenteantes, descienden desde

el norte bordeando el río Hudson en un trayecto pautado por arquitecturas que impresionan a todo turista de la Gran Manzana: las reliquias religiosas de la Europa medieval, concentradas en el monasterio de los Cloisters; el impresionante puente de dos pisos del Washington Bridge, en la parte más ancha del río Hudson; la neo-gótica Riverside Church, con su torre masiva de cemento labrado que, vista desde lejos, sugiere el cuello de un monumental Caballo de Troya; las horrendas moles del Trump Building, que roban la vista de la ciudad desde la costa oeste y que se multiplican a ritmo monstruoso. Desde cualquier ángulo y a toda hora la ciudad les parece deslumbrante.

Protegidos dentro de su burbuja motorizada mis personajes recorren el Parque Central –pulmón neoyorkino– pasando los carriles de ciclistas, corredores, patinadores, peatones y perros que guían a sus dueños debidamente preparados con bolsitas de nylon para recoger sus excrementos. Resaltan en el trayecto los tanques cilíndricos de agua sobre los techados; las fachadas estupendas de los edificios; los árboles floridos de las veredas, el tráfico ininterrumpido pero impresionantemente civilizado, y por las noches, las luces tenues de millares de ventanales, cada uno un mundo privado e inaccesible.

Mi personaje central, casualmente llamado Luisa, sufre de una flaqueza que Valenzuela, por ser peatona en New York, no conoce: su debilidad son los espacios vacíos de Manhattan, donde ella pueda estacionar su auto. Sus ojos de lince apuntan instintivamente y miden el espacio que deja libre cada auto que sale de su puesto, y que es ocupado al instante por otro, el que más cerca se encuentra. Como los personajes de Valenzuela, los míos también siempre juegan a algo. En este caso deben sofocar su violento impulso de estacionar en todo lugar que se desocupa, por el solo placer de haberlo hallado primero y por el mero hecho de frustrar a otro conductor igualmente desesperado.

Los tiempos también son distintos. La planta de marihuana de

Marcela nos da la pauta de que se trata de los años ochenta. La narradora no tiene ningún reparo en colocar a “Juanita, para quien quiera servirse”, contra la ventana de su cocina porque “en el East Village, en estos tiempos, ¿hay alguien que no tenga su plantita?” (203). Aclara entonces que “muchos la cultivan en el closet, resabio de los años setenta” (203).

Lo fascinante de esta ciudad posmoderna es la velocidad con que se suceden los cambios en este último cuarto de siglo que va del XX al XXI. La New York de *Novela negra...* y de *La travesía* ha dejado de estar poblada de adictos y ramerías. Hoy es más probable que los seres que gesticulan y se ríen solos por las calles no sean borrachos ni drogados, sino pacientes que fueron dados de alta de los hospitales psiquiátricos de la ciudad, o transeúntes conversando con el móvil pegado a la oreja. En gran medida, a partir del programa de “Tolerancia Cero” del alcalde Giuliani (1997-2001) las calles del Bowery han quedado libres de borrachos y las tiendas pecaminosas del Times Square han sido reemplazadas por los emporios de Walt Disney, del mundo del deporte y de los DVDs. Los personajes excéntricos que poblaban la ciudad hace dos décadas (como el pianista del piano rodante bajo el arco de Washington Square), naturalmente han desaparecido de la escena. Luego de la compleja renovación de la Grand Central Station, que ha recobrado su antiguo esplendor, los mendigos que describe Valenzuela ya no ocupan sus bancos por las noches. En su lugar, la música de Vivaldi invade el recinto y un show de láser apunta sobre las galaxias pintadas en los techos. El grueso plexiglás antibalas que aún conservan algunos taxis para proteger al conductor, ha sido reemplazado por la amable grabación de una estrella de cine o de ópera que exhorta al viajero a que se ajuste el cinturón y que no deje nada olvidado en su asiento. Más que una necesidad, son un resabio de décadas de violencia.

En el presente, aunque Soho y Greenwich Village viven un nuevo esplendor, en el distrito comercial de Wall street domina el

fantasma de las Torres Gemelas, cuya ausencia produce tal vacío que obliga a cerrar los ojos para borrar la imagen de lo que fueron y admitir la realidad –un cráter descomunal– que ocupa su lugar.

El llamado “*post-traumatic stress disorder*” que los neoyorkinos sufren como consecuencia del ataque es la terrible conciencia de que la ciudad ha perdido su inocencia. De ahí tal vez, su empeño por superar el trauma en incesantes planes de reconstrucción más que de un edificio, de un símbolo que represente el conjunto de sentimientos y necesidades de la población.

Lo verdaderamente peligroso, que crece como un monstruo siniestro, es la incertidumbre acerca del perfil del terrorismo frente a la vulnerabilidad de la población civil, y la certeza de que algo más terrible todavía está por ocurrir. En mi propio suburbio, donde el aire es supuestamente impoluto, donde nunca pasa nada, hay una estación nuclear cercana, blanco favorito para un ataque terrorista de dimensiones horribles. A partir del fatídico 11 de setiembre de 2001, que ha dejado huérfanos de cielo a los neoyorkinos, una valija abandonada en la calle, no es menos sospechosa aquí que en el relato de Valenzuela, *Aquí pasan cosas raras*.

Meses después del ataque y del duelo colectivo, prevalece la sensación de angustia y desasosiego. New York sufre hoy la pesadilla que Valenzuela intimaba pudiera ocurrir en el mismo Corazón del Paraíso, al evocar un cuento ominoso que le esbozara el escritor Rodolfo Walsh, y que viviera él mismo hasta las últimas consecuencias durante la dictadura argentina. Ese relato cuenta de un hombre que, feliz de hallarse en el corazón de un prado edénico, descubre, demasiado tarde, el cartel que anuncia: “Peligro: Este Campo Está Minado” (*La travesía*, 104).

#### Obras citadas

Luisa Valenzuela, *La travesía*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.

—. *Novela negra con argentinos*, Buenos Aires, Plaza & Janés Editores, S.A., 1990.

Nora Glickman, *Uno de sus Juanes*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983.

—. *Mujeres, memorias, malogros*, Buenos Aires, Editorial Milá, 1991.

—. *Teatro*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2000.

—. “Puerta entre abierta” (inédito).

## ***Ars poetica***

### **María Heguiz**

La palabra, la mujer, la responsabilidad histórica, escribir... son temas que atraviesan la obra de Luisa Valenzuela, pero que no son temas, para los que la conocemos. Son presencia, presencia transformadora.

No se es igual en el silencio que su voz nos deja. Queda eso que nos queda de la lectura, que es la lectura de nosotros en alguien con la intuición de revelarnos. Rebelarnos.

Estas caras del cristal en su obra se multiplican en reflejos donde siempre hay un espejo posible. Por eso la intertextualidad que esta breve muestra propone comienza de un trabajo expresivo de interpretación, la palabra de la autora interpretada por la actriz, otro filtro, otro efecto con toda su vitalidad expresiva. La estética de la palabra en sus ensayos, cuentos y novelas se transforma en el acto interpretativo de la actriz que le da voz, cuerpo y movimiento.

Su mundo es un mundo de viajes que “la viajan” desde el abismo hasta la realidad más concreta. Donde la distancia del narrador la narra a sí misma y me narra.

Donde mi mundo dialoga en palabras que la encuentran para volver siempre a buscarla; mundo de objetos, pintores, música, como viajes que la acompañan, con labios de vino y aroma de enredaderas y especias.

Recrear en la actuación ese mundo donde el pensamiento y la

sensación son mujer es ya una estética. Es el desafío para una interpretación que su misma obra propone, revulsiva de máscaras. Pero no es fácil el desafío de aliviar el alma.

Libreto: "Peligrosas palabras"

Lectura inicial de apertura

"Tuve un amante argentino empieza diciendo Bolek porque es la información más estimulante. Un patán, hijo de familia rica, un good for nothing, ¡pero tan buen mozo!. Y me invitó a Buenos Aires a visitarlo. Imaginate si yo, sencillito polaco de Cracovia, sin duda la ciudad más intelectual de toda esa loca Polonia pero Polonia al fin –y no que yo haya tenido nada contra los comunistas de la época todo lo contrario- iba a despreciar conocer la llamada París del sur, la extraña capital mundial del desaparecido (no me tomés a mal, no me pongás esa cara, yo era muy joven, valía la pena dejar todo lo que estaba haciendo acá que total no era gran cosa y trasladarme al confín del mundo a hacer una muestra. 1982, date cuenta, estaba seguro de que tendría cosa para decir). Tenía un espacio maravilloso, me dijo, una cúpula increíble frente a la enorme cúpula del Congreso de la Nación, con terraza para esculturas. Así que pensé en él, pensé en la muestra, el hombre me gustaba, la idea también, todo calzaba a la perfección, y me largué a descubrir Buenos Aires y descubrí una enigmática mujer que escribía cartas para hacer parar de punta algo más que los pelos de algún desconocido y acabaste siendo vos, quién hubiera dicho."

Fragmento de la novela: *La travesía*

Yo, Luisa Valenzuela, si tuviera que escribir mi credo, empezaría:

creo en el sentido del humor a ultranza  
creo en el humor negro, acérrimo  
creo en el absurdo

en el grotesco  
en todo lo que nos permita movernos  
más allá de nuestro limitado pensamiento  
más allá de las censuras propias y de las ajenas, que pueden  
ser letales

Un paso de costado para poder observar la acción al mismo  
tiempo que se la realiza

Un paso imprescindible para que la visión de una realidad  
política no se vea contaminada por dogmas o mensajes.

Yo no tengo nada que decir. Con suerte algo será dicho a  
través de mí, aún a mi pesar. Quizá ni me dé cuenta. Escribo para  
develarme algún mínimo misterio, porque quiero entender un  
poquito, en lo posible.

Cuento: “La máscara y la palabra”

Comienzo del cuento: “ella y él se van a separar en esta  
ciudad dormida de provincia... (continúa el cuento)

Final del cuento: “...y el viejo vendedor sigue durmiendo”

Juego con una máscara (objeto)

¿Es el cuerpo la máscara de la mente?

“Más bien el cuerpo como máscara del alma”

(caminatas)

Salgo de la Embajada de México en Buenos Aires, una  
mañana de 1967, en plena dictadura militar, camino por calles  
oscuras, arboladas y pienso que me están siguiendo. He estado  
escuchado confesiones de alta política de los asilados en la  
Embajada, enemigos acérrimos del gobierno de facto. Pienso que  
alguien puede estar siguiéndome, que los para-policiales 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. Por más mínima que sea. Camino hacia mi casa por las calles del barrio de Belgrano, en apariencia vacías y voy tomando todas las precauciones posibles para asegurarme que no puedan seguirme, o para evitar que me apunten desde algún zaguán o balcón, y siento que estoy viva y una forma de felicidad me corre por la sangre.

Ahora sé por qué.

La respuesta es simple, ahora, tantos años después. Me siento en ese momento me sentí feliz porque estaba escribiendo con el cuerpo. Una forma de escritura que sólo puede perdurar en la memoria de los poros. Inefable.

La lucha de toda persona que escribe, se entabla contra el demonio de aquello que se resiste a ser verbalizado, a ser puesto en palabras.

Cuento: "De noche soy tu caballo"

Comienzo: "Sonaron tres timbrazos cortos y uno largo..."  
(sigue el cuento)

Final: "...que por favor me perdonen: decreté que no existen"

"Olvidá el mensaje. Olvidá todo aquello que tengas para decir. Olvidá la ideología. Olvidá todo excepto la historia. Si tu ideología es suficientemente fuerte, aflorará en cada palabra. Así dijo Rodolfo Walsh que murió por la letra.

Pocos escritores y escritoras permitiremos que su sacrificio haya sido en vano, donde pongo la palabra pongo mi cuerpo.

(Música de tango)

"El cuento puede asaltarnos en cualquier momento como un tren en marcha. Algo en nosotros se asusta, se encoge, esquivando

nos parece una forma, nada interesante por cierto, de salvación.

¿Qué encuentro cuando encaro un cuento?

Encuentro, necesito encontrar una respiración, un aleteo, un ritmo y la voz que está mirando el cuento.

Cuento: “Tango”

Comienzo: “me dijeron en este salón de tango: te tenés que sentar cerca del mostrador...” ( continúa el cuento)

Final: “...y sin dar una vuelta más...nos separamos.”

Amor a Buenos Aires que después de tantas idas y venidas, viajes y disgustos, vuelve a reencontrarse. Escribir un viaje me lanza en todas las direcciones.

Me gustaría pintarme la cara de amarillo, pintármela de negro, de rojo, de blanco, con los colores de los puntos cardinales.

Hermanándose así con los tupí guaraníes en su búsqueda de la tierra sin mal. Nunca encontraron un lugar donde asentarse, porque no iban en pos de un lugar concreto, sino de un sueño.

Incluso sin poseer la palabra se vieron forzados a marchar y marchar buscando el paraíso.

La tierra sin mal estaba siempre un poco más allá, hacia el este y la única obligación era llegar a ella, la muy esquiva. Y donde quiera que la tribu fundara un pueblo, comenzaba una danza enloquecida para poner a todos en marcha, siempre hacia el lugar de donde sale el sol

Y debían caminar y buscar lo imposible (lo único que vale la pena ser buscado).

“Lo alcanzo con las manos, al cielo. Porque las nubes están bajas y es la hora de la casi noche, y porque lo he estado escribiendo, al cielo.

El sol se ha ido. El rubor en el agua permanece. Ella, la luna, ya está bastante alta donde menos se la espera y sigue creciendo entre nubes que ha ratos la cubren por entero. Quizá yo también me vaya, quizá permanezca acá, se acabó el vino, tengo un poco de frío, me están esperando en otra parte, no quiero alejarme, sé que todo aquello que se acaba volverá a empezar de otra manera. Me apuro a escribir, él, el sol se apura por un derrotero ya invisible. En esta terraza en la que me encuentro sólo estoy iluminada por su raleante luz. Y ella la muy lunática cumple por un rato la efímera misión de curva reluciente. El lucero de la tarde aparece, por razones de nubosidad tarde. El, escondido ya, aunque previsible, alumbra todavía un poquito. La siempre imprevisible me depara iluminaciones serenas.

El previsible persiste en hacerse recordar, con resplandores cada vez más tenues mientras se va asomando en otra parte.

Y yo acá, viendo caer la noche. Como quien se desliza, callándome la boca.

(Comenzará la lectura por el público, de textos sueltos de Luisa Valenzuela entregados previamente)

Cierre en la voz de la intérprete

Yo, Luisa Valenzuela, juro por la presente intentar hacer algo, meterme en lo posible, entrar de cabeza, conciente de lo poco que se puede hacer en todo esto, pero con ganas de manejar al menos un hilito y asumir la responsabilidad de la historia.



III

K

L



## Bibliografía

Gwendolyn Díaz

### A. Obras de Luisa Valenzuela

- Hay que sonreír*. Buenos Aires: Américalee, 1966.
- Los heréticos*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- El gato eficaz*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975.
- Clara: Thirteen Short Stories and a Novel*. Trad. Hortense Carpentier y J. Jorge Castello. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Como en la guerra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- He Who Searches*. Trad. Helen Lane. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1979. Trad. de *Como en la guerra*.
- Strange Things Happen Here: Twenty-Six Stories and a Novel*. Trad. Helen Lane. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- Libro que no muerde*. México: UNAM, 1980.
- Cambio de armas*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1982.
- "Mis brujas favoritas". *Theory and Practice of Feminist Criticism*. Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft, eds. Ypsilanti, MI: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982: 156-74.
- Cola de lagartija*. Buenos Aires: Bruguera, 1983.
- Donde viven las águilas*. Buenos Aires: Celtia, 1983.
- "The First Feline Vision". Trad. Evelyn Picón Garfield. *Antaeus* 48 (1983): 75-78. Trad. de un capítulo de *El gato eficaz*.
- "The Word, That Milk Cow". *Contemporary Women Authors of*

- Latin America. Vol. 1.* Doris Meyer y Margarite Fernández Olmos, eds. Brooklyn: Brooklyn College P, 1983. 96-7.
- The Lizard's Tail.* Trad. Gregory Rabassa. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1983.
- Other Weapons.* Trad. Deborah Bonner. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1985.
- "La mala palabra". *Revista Iberoamericana* 51.132-133 (1985): 489-91.
- "The Other Face of the Phallus". *Reinventing the Americas: Comparative Studies of Literature of Ttte United States and Spanish America.* Ed. Bell Chevigny. Nueva York: Cambridge UP, 1986. 242-4.8.
- "A Legacy of Poets and Cannibals: Literature Revives in Argentina". *Lives on the Line: The Testimony of Contemporary Latin American Authors.* Doris Meyer, ed. Lori M. Carlston, trad. Berkeley: U. California P, 1988. 290-97.
- "My extraordinary Ph.D. (from Cat-O-Nine Deaths)" Trad. Evelyn Picón Garfield. *The Review of Contemporary Fiction.* 6.3 (1986): 7-8. Trad. de un capítulo de *El gato eficaz.*
- "Pequeño manifiesto". *Hispanamérica* 45 (1986): 81-85.
- "Springtime". Trad. Evelyn Picón Garfield. *Formations.* Spring 1986: 1-3. Trad. de un capítulo de *El gato eficaz.*
- "Memories of the Past". *The Dispatch* 6.2 (1988): 19-20.
- Open Door Stories.* Trad. Hortense Carpentier. San Francisco: North Point, 1988.
- The Censors.* Trad. H. Lane, H. Carpenter, J.J. Castillo, C. Leland, M. Sayers Peden y D. Unger. Willimantic, CT: Curbstone Press, 1988.
- Novela negra con argentinos.* Barcelona: Plaza y Janés, 1990.
- Realidad nacional desde la cama.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- "Writing with the Body". *The Writer on her Work (Volume II): New Essays in New Territory.* Ed. Janet Sternburg. Nueva York.

- W.W. Norton, 1991. 192-99.
- Black Novel (with Argentines)*. Trad. Toby Talbot. Nueva York: Simon and Schuster, 1992.
- "Escribir con el cuerpo". *Alba de América* 11.20-1 (1993): 35-40.
- Simetrías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- Bedside Manners*. Trad. Margaret Jull Costa. Londres/Nueva York: High Risk Books, 1995.
- "The Mask and the Word". Trad. Djelal Kadir. *World Literature Today* 69.4 (1995): 671.
- Cuentos completos y uno más*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- Antología personal*. Buenos Aires: Desde la gente, 1998.
- Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.
- La travesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.
- "Siete aproximaciones al Secreto", *Casa de las Américas* XLII:226 (enero-marzo 2002), 90-95.

## **B. Estudios críticos y entrevistas**

- Addis, Mary K. "Fictions of Motherhood: Three Short Stories of Luisa Valenzuela". *Romance Languages Annual* 1 (1989): 353-60.
- Aínsa, Fernando. "Journey to Luisa Valenzuela's Land of Fear". Trad. David Draper Clark, Djelal Kadir. *World Literature Today* 69.4 (1995): 683-90.
- Aínsa, Fernando. "El poder del miedo en la narrativa de Luisa Valenzuela". *Luisa Valenzuela/Simetrías y Cambio de armas*. Valencia: Escultura, 2002, 59-79.
- Anderson, Helene. "Autorretrato y testimonio en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela: La dualidad del discurso especular". *Letras Femeninas* Vol. XXVII:1 (2001): 106-16.
- Araújo, Helena. Valenzuela's 'Other Weapons' *The Review of Contemporary Fiction*. 6.3 (1986): 78-81.
- Bach, Caleb. "Magia y metáforas que revelan el alma". *Américas* 47.1 (1995): 22-27.

- Bergero, Adriana J. et al. "Memoria y escritura, 'armas contra el olvido': Una entrevista con Luisa Valenzuela". *Mester* 22.1 (1993): 89-102.
- Bertelloni, María Teresa. "Eros como *iter* cognoscitivo: *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela". *Love, Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature*. Alun Kenwood, ed. Melbourne/Madrid: Voz Hispánica, 1992. 13-21.
- Bilbija, Ksenija. "(Des)enmascaramientos textuales: Diferencia e identidad en la narrativa femenina hispanoamericana". *DA151.9* (1991): 3092A. U. of Iowa.
- . "Traducir el (con)texto: *Cambio de armas* en versión multimedia", *Casa de las Américas* XLII:226 (enero-marzo 2002), 111-118.
- Block de Behar, Lisa. "Escribir sobre lo muy cercano (con perdón de toda analogía)". *World Literature Today* 69.4 (1995): 740-44.
- Budig-Markin, Valerie. "Vivir y escribir la lucha femenina en tres continentes: Monique Wittig, Assia Djebar y Luisa Valenzuela", *Feminaria Literaria* V:8: 4-10 (*Feminaria* VIII:14, junio 1995).
- Burgos, Fernando y M. J. Fenwick. "En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes: Entrevista". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 28 (1988): 107-26. "In and Around Memphis with Luisa Valenzuela: A Conversation". *River City* 9.1 (1989): 60-70.
- Callejo, Alfonso. "Literatura e irregularidad en *Cambio de armas*, de Luisa Valenzuela". *Revista Iberoamericana* 51.132-133 (1985): 575-80.
- Campuzano, Luisa. "Con los pies en la tierra", *Casa de las Américas* XLII:226 (enero-marzo 2002), 102-104.
- Case, Barbara. "On Writing, Magic and Eva Perón: An Interview with Argentina's Luisa Valenzuela". *Ms.* 12.4 (1983): 18-20.
- Castillo, Debra A. "Appropriating the Master's Weapons: Luisa Valenzuela". *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca, N Y: Cornell UP, 1992. 96-136.
- Corbatta, Jorgelina. "Metáforas del exilio e intertextualidad en *La*

- nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela". *Revista Hispánica Moderna* 67.1 (1994): 167-83.
- Cordones-Cook, Juanamaría. *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. Series II, Romance Languages and Literature 173. Nueva York: Peter Lang, 1991.
- . "Como en la guerra, en busca del otro". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16.2 (1992): 171-85.
- . "Cola de lagartija: La hibridez cultural como contradiscurso y resistencia". *Letras Femeninas. Número Especial sobre Luisa Valenzuela*. XXVII:1, 2001.
- . "Como en la guerra: En busca del otro". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 16:2 (1992): 171-185.
- . "El gato eficaz: discurso lúdico-erótico". *La Palabra y el Hombre*. 75 (1991):239-245.
- . "Humor negro y grotesco en *Cola de lagartija*". *Hispanófila* 110 (1994): 71-78.
- . "La práctica textual/sexual de Luisa Valenzuela en *Novela negra con argentinos*." *Letras Femeninas*. XXI (1995): 37-45.
- . *Letras Femeninas. Número Especial sobre Luisa Valenzuela*. Editora invitada. XXVII:1, 2002.
- . "Luisa Valenzuela habla sobre *Novela negra con argentinos y Realidad nacional desde la cama*". *Letras Femeninas* XVIII:1-2 (1992): 119-26.
- . "Luisa Valenzuela ... diciendo lo que no se dice". *Letras Femeninas* XXVII:1 (2001): 9-15.
- . "*Novela negra con argentinos: imagos de la guerra sucia*". *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Ed. G. Díaz y M.I. Lagos. Chile: Cuarto Propio, 1996, 163-76.
- . "*Novela negra con argentinos: The Desire to Know*". *World Literature Today* 69.4 (1995): 745-50.
- . "‘Siestoes vida y soy Caperucita Roja’, modelo cultural femenino de esparción e identificación". *Hispanófila*. (2001): 83-105.

- . “Recuperación de una genealogía matrilineal: ‘Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja’”, *Casa de las Américas* XLII:226 (enero-marzo 2002), 96-101.
- Craig, Linda. “Women and Language: Luisa Valenzuela’s *El gato eficaz*”. *Feminist Readings on Spanish and Latin American Literature*. Lisa P. Conde y Stephen M. Hart, eds. Lewiston, NY: Mellen, 1991.
- Dash, Robert C. “An Interview with Luisa Valenzuela”. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 21.1 (1992): 101-05.
- Davies, Catherine. “The Sexual Representation of Politics in Contemporary Hispanic Feminist Narrative”. *Feminist Readings on Spanish and Latin American Literature*. Lisa P. Conde y Stephen M. Hart, eds. Lewiston, NY: Mellen, 1991.
- Díaz, Gwendolyn. “De Hegel a Lacan: El discurso del deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela”. *Revista Iberoamericana* 164-165 (1993): 729-37.
- . “El cuerpo como texto político”. *Letras Femeninas*. Numero Especial. XXVII:1 (2001): 164-76.
- . “Estructuras caóticas en *Novela negra con argentinos*”. *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Ed. G. Díaz y M.I. Lagos. Chile: Cuarto Propio, 1996.
- . “El tango y otros simulacros”. *Luisa Valenzuela: Simetrías y Cambio de armas*. Valencia: Excultura, 2002.
- . “El tango y otros simulacros: Postmodernismo y ‘Simetrías’”. *Alba de América*. 69: 30-31, julio 1998.
- . “Entrevista con Luisa Valenzuela en Emory University”. *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Ed. G. Díaz y M.I. Lagos. Chile: Cuarto Propio, 1996, 27-52.
- . *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela* (Con María Inés Lagos). Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- . “Postmodernismo y teoría del caos en *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela”. *Letras Femeninas*. Número Extraordinario Conmemorativo: 1974-1994. (1994): 97-105.
- . “Politics of the Body in Luisa Valenzuela’s ‘Cambio de armas’

- and 'Simetrías'. *World Literature Today* 69.4 (1995): 751-56.
- Di Dio, Paula. "Como en la guerra: una vocación por lo inefable", *Casa de las Américas* XLII:226 (enero-marzo 2002), 105-110.
- Dolz-Blackburn, Inés. "El tratamiento del temor en Cambio *de armas* de Luisa Valenzuela". *Letras Femeninas* XVIII:1-2 (1992): 24-30.
- Dujovne Ortiz, Alicia. "Cuentos completos y uno más de Luisa Valenzuela". *Letras Femeninas* XXVII:1 (2001): 204-08.
- Fletcher, Lea. "Un silencio a gritos: tortura, violación y literatura en la Argentina". *Literatura y Lingüística*, "Literatura, género y mujer", Nº 6 (Santiago de Chile, 1993), pp. 133-143. Una versión actualizada y ampliada apareció en *Feminaria Literaria*. VI:11, 49-53 (*Feminaria* IX:17/18, noviembre 1996).
- Fores, Ana M. "Valenzuela's *Cat-O-Nine Deaths*". *The Review of Contemporary Fiction* 6-3 (1986): 39-47.
- Francescato, Martha Paley. "Cola de lagartija: Látigo de la palabra y la triple P". *Revista Iberoamericana* 51, 132-33 (1985): 875-882.
- Fulks, Barbara Pauler. "A Reading of Luisa Valenzuela's Short Story, 'La palabra asesino'". *Monographic Review/Revista Monográfica* 4 (1988): 179-88.
- García-Moreno, Laura. "Other Weapons, Other Words: Literary and Political Reconsiderations in Luisa Valenzuela's *Other Weapons*". *Latin American Literary Review* 19.38 (1991): 7-22.
- García Pinto, Magdalena. "Entrevista con Luisa Valenzuela en New York, noviembre 1982 y junio 1983". *Historias íntimas: Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas*. Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1988.
- Garfield, Evelyn Picón. "Interview with Luisa Valenzuela". *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 25-30.
- "Luisa Valenzuela". *Women's Voices from Latin America*. Detroit: Wayne State UP, 1987. 141-165.
- "Muerte-Metamorfosis-Modernidad: *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela". *Insula* 400-01 (1980): 17-23.

- Gartner, Bruce S. "Un regodeo en el asco: Dismembered Bodies in Luisa Valenzuela's *The Lizard's Tail*". *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 2.2 (1994): 203-25.
- Gass, William H. and Lorin Cuoco, eds. "Trying to Breathe". *The Writer in Politics*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois UP, 1996, 85-109.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise. "Luisa Valenzuela". *Interviews with Latin American Writers*. Elmwood Park, IL: The Dalkey Archive Press, 1989, 293-322.
- "The Sorcerer and Luisa Valenzuela: Double Narrators of the Novel/Biography, Myth/History". *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 105-08.
- Gimbernat de González, Ester. "De cómo ejercitar la libertad: dos obras de Luisa Valenzuela". *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos* 6.2 (1989): 405-21.
- Glantz, Margo. "Luisa Valenzuela's *He Who Searches*". *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 62-66.
- . "Llamar a las cosas por su nombre". *Luisa Valenzuela/ Simetrías*. Valencia: Excultura, 2002.
- . "Reflexiones sobre *Simetrías*". *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Ed. G. Díaz y M. I. Lagos. Chile: Cuarto Propio, 1996, 247-52.
- Gold, Janet. "Feminine Space and the Discourse of Silence: Yolanda Oreamuno, Elena Poniatowska, and Luisa Valenzuela". *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Noel Valis y Carol Maier, eds. Lewisburg: Bucknell UP, 1990.
- Gómez Engler, Raquel. "Borrón y cuenta nueva: Reflexión sobre el uso de las máscaras de belleza en un cuento de Luisa Valenzuela". *Alba de América* 3.4-5 (1985): 123-28.
- 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. "Luisa Valenzuela's Literal Writing". *World Literature Today* 69.4 (1995): 709-16.
- Herás León, Eduardo. "Para presentar *Como en la guerra*". *Casa de las Américas* XLII:226 (enero-marzo 2002), 119-121.
- Hicks, Emily. "That Which Resists: The Code of the Real in Luisa Valenzuela's *He Who Searches*". *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 55-61. "That Who Resists: The Code of Real in Luisa Valenzuela's *Como en la guerra*" y "Valenzuela: The Imaginary Body". *Border Writing: The Multidimensional Text. Theory and History of Literature*, Vol. 80. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Hoepfner, Edward Haworth. "The Hand That Mirrors Us: Luisa Valenzuela's Re-Writing of Lacan's Theory of Identity". *Latin American Literary Review* 20.39 (1992): 9-17.
- Kaminsky, Amy Katz. "Residual Authority and Gendered Resistance". *Critical Theory, Cultural Politics, and Latin American Narrative*. Ed. S.M. Bell, A.H. Le May y L. Orr. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993, 103-21.
- . "The Presence in Absence of Exile". *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- . "Women Writing about Prostitutes: Amalia Jamillis and Luisa Valenzuela". *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. Pierre L. Horn y Mary Pringle, eds. Nueva York: Ungar, 1984.
- Kerr, Lucille. "Novels and 'Noir' in New York". *World Literature Today* 69.4 (1995): 733-39.
- Lagos, María Inés. "Displaced Subjects: Valenzuela and the Metropolis". *World Literature Today* 69.4 (1995): 726-32.
- . "Mujer y política en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela". *Hispanamérica* 16.46-47 (1987): 7183.
- . "Sujeto y representación: viaje al mundo del Otro en narraciones de Julio Cortázar, Luisa Valenzuela y Clarice Lispector". *Letras Femeninas*. XXVII:1 (2001) 68-82.

- . “Sujeto, Sexualidad y Literatura en *Cambio de armas y Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela. *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Ed. G. Díaz y M. I. Lagos. Chile. Cuarto Propio, 1996, 131-61.
- Lértora, Juan Carlos. “El estatuto de la ficción en *Cola de lagartija*”. *Literatura Chilena: Creación y Crítica* 11.3-4 (1987): 12-13.
- Maci, Guillermo. “The Symbolic, the Imaginary and the Real in Luisa Valenzuela’s *He Who Searches*”. *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 67-77.
- Magnarelli, Sharon. “Gatos, lenguaje y mujeres en *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela”. *Revista Iberoamericana* 45.108-9 (1979): 603-11.
- . “Framing Power in Luisa Valenzuela’s *Cola de lagartija* (*The Lizard’s Tail*) and Isabel Allende’s *Casa de los Espíritus* (*The House of the Spirits*)”. *La escritora hispánica*. Nora Erro-Orthmann y Juan Cruz Mendizábal, eds. Miami: Universal, 1990.
- . “Framing Power in Luisa Valenzuela’s *Cola de lagartija* (*The Lizard’s Tail*) and Isabel Allende’s *La casa de los espíritus* (*The House of the Spirits*)”. *Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Lucía Guerra Cunningham ed., Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review Press Series: Explorations, 1990. 43-62.
- . “Humor and Games in *El gato eficaz* by Luisa Valenzuela: The Looking-Glass World Revisited”. *Modern Language Studies* 13.3 (1983): 81-89.
- . “Juego/fuego de la esperanza: En torno a *El gato eficaz* de Luisa Valenzuela”. *Cuadernos Americanos* 247.2 (1983): 199-208.
- . “Censorship and the Female Writer: An Interview with Luisa Valenzuela”. *Letras Femeninas* X:1 (1984): 55-64.
- . “*The Lizard’s Tail*: Discourse Denatured”. *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 97-104.
- . “Luisa Valenzuela: From *Hay que sonreír* to *Cambio de*

- armas*". *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 58.1 (1984): 9-13.
- . "Luisa Valenzuela's *Cambio de armas*: Subversion and Narrative Weaponry". *Romance Quarterly* 34 (1987): 85:94.
- . *Reflections/Refractions: Reading Luisa Valenzuela*. Nueva York: Peter Lang, 1988.
- . "Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa". *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Ed. G. Díaz y M. I. Lagos. Chile: Cuarto Propio, 1996, 53-77.
- . "El discurso del cuerpo en el cuerpo del discurso: *Hay que sonreír* de Luisa Valenzuela". *Mujer y sociedad en América*. Juan Alcira Arancibia, ed. Westminster, CA: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1988: 223-32. "Luisa Valenzuela". *Spanish American Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*. Ed. Diane Marting. Westport, Ct.: Greenwood Press, 1990, 532-45.
- . "El significante deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela". *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias* 16.31-32 (1991): 160-69.
- . "Espejos/espejismos: Cuentos de hadas y el poder de los reflejos en *Simetrías*". *Luisa Valenzuela: Simetrías y Cambio de armas*. Valencia: Excultura, 2002.
- . "(Re)Negotiating the Family Romance: Luisa Valenzuela's "Cuchillo y madre". *Letras Femeninas*. Número Especial. XXVII:1, 2001.
- . "The Spectacle of Reality in Luisa Valenzuela's *Realidad Nacional* (vista desde la cama)". *Letras Femeninas* XIX:1-2 (1993): 65-73.
- . "The New Novel/A New Novel: Spider's Webs and Detectives in Luisa Valenzuela's *Black Novel (with Argentines)*". *Studies in 20th Century Literature* 19 (1995): 43-60.
- . "*Simetrías*: 'Mirror, Mirror on the Wall...'" *World Literature*

- Today* 69.4 (1995): 717-25.
- . "A Tale of Two Authors: Valenzuela and Borges." *Studies in Twentieth Century Literature* 26.2 (Summer 2002): 362-79.
- . "Images of Exile/Exile(d) Images: The Cases of Luisa Valenzuela and José Donoso." *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (enero 1997): 61-75.
- Martínez, Z. Nelly. "El gato eficaz de Luisa Valenzuela: la productividad del texto". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 4.1 (1979): 73-80.
- . "Los textos de Luisa Valenzuela: entre la Medusa y el abismo". *La escritora hispánica*. Ed. Erro-Orthmann y C. Mendizábal. Miami: Ediciones Universales, 1990.
- . "Luisa Valenzuela: lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional". *Letras Femeninas*. Número Especial. XXVII:1 (2001): 177-200.
- . "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, NJ: Montclair State College, 1985, 123-30.
- . "Luisa Valenzuela's 'Where the Eagles Dwell': From Fragmentation to Holism". *Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986):109-15.
- . *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- . "Dangerous Messianisms: The World According to Valenzuela". *World Literature Today* 69.4 (1995): 697-701.
- . "Entre el abismo y la Medusa: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela". *La escritora hispánica: Actas de la décimotercera conferencia anual de literaturas hispánicas en Indiana University of Pennsylvania*. Nora Erro-Orthmann y Juan Cruz Mendizábal, eds. Miami: Universal, 1990. 101-107.
- Martínez, Victoria. "In Search of the Word: Performance in Luisa Valenzuela's *Novela negra con argentinos*". *Chasqui* 23:2

- (1994): 54-65.
- Marting, Diane. "Alleging Allegory?: Luisa Valenzuela's 'Escalera'". *Letras Femeninas*. XXVII:1 (2001): 37-48.
- . "Luisa Valenzuela and New Realities: Realidad nacional desde la cama". *Letras Femeninas*. XXII:12 (1996): 107-20.
- . "Female Sexuality in Selected Short Stories by Luisa Valenzuela: Toward an Anthology of her Work". *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 48-54.
- . "Sexuality in the Figural Mode: Luisa Valenzuela's *El gato eficaz*". *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*. Rose S. Minc, ed. Actas de la VI Conferencia de Literatura Hispanoamericana. Upper Montclair, N.J.: Monclair State College, 1985.
- . "Luisa Valenzuela". *Women Writers of Spanish America*. Westport, Ct.: Greenwood P, 1987. 377-79.
- . "Gender and Metaphoricity in Valenzuela's 'I'm Your Horse in the Night'". *World Literature Today* 69.4 (1995): 702-08.
- Messinger Cypess, Sandra. "Luisa Valenzuela's Versions of Bedtime/ Badtime Stories". *Letras Femeninas*. XXVII:1 (2001): 117-128.
- Morello-Frosch, Marta. "Discurso erótico y escritura femenina". *Coloquio internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Centre de Recherches Lat.-Amer./ Fundamentos, 1990.
- . "En otras palabras: la ficción de la historia. Narradoras y actrices de la ficción histórica argentina reciente: Luisa Valenzuela y Liliana Heker". *Alba de América* 17:32 (1999): 299-310.
- . "'Other Weapons': When Metaphors Become Real". *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 82-87.
- . "Relecturas de cuerpo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela". *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Eds. G. Díaz y M.I. Lagos. Chile: Cuarto Propio, 1996, 113-30.
- . "The Subversion of the Ritual in *Other Weapons*". *World Literature Today* 69.4 (1995): 691-96.
- Mull, Dorothy S. "Ritual Transformation in Luisa Valenzuela's

- 'Rituals of Rejection'. *The Review of Contemporary Fiction* 6.3 (1986): 88-96.
- Muñoz, Willy O. "Cambio de armas de Luisa Valenzuela: La aventura de la adquisición de la escritura ginocéntrica". *Modern Language Studies* 22.2 (1992): 57-71.
- . "'Cambio de armas' de Luisa Valenzuela: La aventura de la adquisición de la escritura ginocéntrica". *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992, 89-109.
- . "Del falogocentrismo a la escritura ginocéntrica: Cambio de armas de Luisa Valenzuela". *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland* 3 (1991): 125-34.
- . "Las huellas de la tradición del diario femenino en 'Cuarta versión'". *Letras Femeninas*. XXVII:1 (2001): 49-67.
- . "Luisa Valenzuela y la subversión normativa de los cuentos de hadas: 'Si esto es vida, yo soy Caperucita Roja'". *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Ed. G. Díaz y M.I. Lagos. Chile: Cuarto Propio, 1996, 221-46.
- . "Luisa Valenzuela: Tautología lingüística y/o realidad nacional". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.2 (1991): 333-42.
- . "Luisa Valenzuela: Tautología lingüística y/o realidad nacional". *Tercer simposio internacional sobre América latina en la República de China*. República de China: Universidad de Tamkang, 1993. 575-83.
- Niebylski, D. "Humor, desamor y subversión en Luisa Valenzuela y Ana Lidia Vega". *Revista de Estudios Filológicos de la Universidad Austral de Chile*. 30 (1995): 129- 38.
- . "'Ceremonias de rechazo': La parodia humorística como terapia reconstructiva". *Letras Femeninas*. XXII:1-2 (1997): 59-70.
- . "Peligrando la salud pública: Estrategias para cuestionar y subvertir el orden público en *Realidad nacional desde la cama*". *Alba de América*. 17: 32 (1999): 311-20.
- . "Cuerpos fuera de ley: *Realidad nacional desde la cama* y Los

- vigilantes*". *Femenino plural: la locura, la enfermedad, el cuerpo en las escritoras hispanoamericanas*. Ed. G. Illarregui. Alexandria: Fundación Cultural Iberoamericana, 2000, 211-43.
- Ordóñez, Montserrat. "Máscaras de espejos, un juego especular. Entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela". *Revista Iberoamericana* 51.132-133 (1985): 511-19.
- . "Memoria y poder en tres escritoras de Cono Sur: Luisa Valenzuela y Cristina Peri Rossi y Isabel Allende". *Magazine Dominical El Espectador*. Bogotá (3-01-1985): 14-16.
- Paley Francescato, M. "Cola de lagartija (Valenzuela): látigo de la palabra y la Triple P". *Revista Iberoamericana* 51: 132-33 (1085): 875-82.
- Panjabi, Kavita. "Physical Torture and Modes of Creative Expression: A Study of 'Cambio de armas' and 'Draupadi'". *New Visions of Creation: Feminist Innovations in Literary Theory*. María Elena de Valdés y Margaret R. Higonnet, eds. Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association. Tokio, 1991. Tokio: Universidad de Tokio, 1993. 85-94.
- Perches, A. "El discurso hémbrico de Luisa Valenzuela en *Cola de lagartija*". *Discurso Femenino Actual*. Ed. A.L. Martínez. Puerto Rico: Edit. de la Univ. de Puerto Rico, 1994, 111-20.
- Perricone, C.R.: "Valenzuela's *Novela negra con argentinos*: A Metafictional Game". *Romance Notes*. 36:3 (1996): 237-42.
- Reyes-Tatinclaux, Leticia. "Luisa Valenzuela". *Dictionary of Literary Biography. Vol. 13. Modern Latin American Fiction Writers* (First Series). William Luis, ed. Detroit: Gale Research, 1992. 303-12.
- Rubio, Patricia. "Fragmentation in Luisa Valenzuela's Narrative". *Salmagundi* 82-83 (Spring-Summer 1989): 287-96.
- . "La fragmentación: Principio ordenador en la ficción de Luisa Valenzuela". *Literatura Chilena: Creación y Crítica* 13.1-4 (1989): 63-71.
- Saavedra, Guillermo. "Esto no es un libro". *Letras Femeninas* XXVII:1 (2001): 201-03.

- Sabino, Osvaldo. "Los nombres y los gatos: Luisa Valenzuela y sus siete libros". *Alba de América* 1-1 (1983) 155-66.
- Saltz, Joanne Carol. "Luisa Valenzuela's *Cambio de armas*: Rethoric of Politics". *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 3.1 (1987): 61-6.
- . "Stories of Power: The Short Narrative of Luisa Valenzuela". *DAI* 48.6 (Dec. 1987): 1465A.
- Stavans, Ilán. "Autumn of the Matriarch?" *The Nation*, (6 March 1995): 316-19.
- Tompkins, Cynthia. "La posmodernidad de *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela". *Nuevo Texto Crítico* 4.7 (1991): 169-96.
- . "La construcción del subalterno en *Homérica latina*, de Marta Traba y *Libro que no muerde y Donde viven las águilas*, de Luisa Valenzuela". *Confluencia* 8:1 (1992): 31-7.
- Tyler, Joseph. "Tales of Repression and 'desaparecidos' in Valenzuela and Cortázar". *Romance Languages Annual* 3 (1): 602-06.
- Vázquez, María Esther. "La realidad nacional desde la sátira". *Suplemento Literario La Nación*. Buenos Aires. 23 dic. 1990: 2.

### **C. Sitios en internet**

- <http://www.luisavalenzuela.com>. Sitio oficial de la autora.
- <http://www.literatura.org/Valenzuela/Valenzuela.html>
- <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/SP5/dictator/Valenzuela>

### **D. Números especiales de revistas dedicados a la obra de Luisa Valenzuela**

- Letras Femeninas. Número Especial dedicado a la obra de Luisa Valenzuela*. Ed. Juanamaría Cordones-Cook. XXVII:1 (2001).
- World Literature Today. Focus on Luisa Valenzuela*. Ed. Djelal Kadir. 69:4 (1995).
- Review of Contemporary Fiction*. 6:3 (1986).

**IV**

**K**

**L**



## Notas sobre las autoras y el autor

**Ksenija Bilbija** es docente de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Wisconsin-Madison. Desde el 2000 es Directora de la revista *Letras femeninas*, dedicada a la literatura femenina hispánica. Es autora del libro *Cuerpos textuales: Metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XX* (Berkeley, Lima: Latinoamericana Editores, 2001). Ha traducido libros de María Luisa Bombal, Mario Benedetti y Luisa Valenzuela a su serbo-croata nativo. Sus ensayos sobre género, cultura popular, escritura de mujeres, literatura del cono sur, han aparecido en libros y revistas en estados Unidos, Chile, España, Argentina, Yugoslavia, entre otros países.

**Leopoldo Brizuela** nació en La Plata en 1963, donde estudió Letras. Su obra de ficción comprende *Tejiendo agua* (1985), Primer Premio Fortabat de Novela, *Inglaterra. Una fábula* (1999), que recibió el Primer Premio Clarín y fue publicada en España, Portugal, Francia, Alemania y Brasil, y *El placer de la cautiva* (nouvelle), 2001. Este año aparecerá un libro de relatos, *Los que llegamos más lejos*. Publicó también un libro de poemas, *Fado*, (1995), dos libros de reportajes, y varias antologías sobre el oficio de narrar. Desde 1987 da clases de escritura creativa en forma particular. Coordinó durante diez años el taller de escritura de la Asociación Madres de Plaza de Mayo. Es colaborador habitual de *Clarín* y *La Nación*.

**Juanamaría Cordones-Cook** es profesora de literatura hispanoamericana contemporánea en la Universidad de Missouri. Su trabajo crítico-teórico cubre el discurso de minorías, temas sobre la mujer y las culturas y literaturas afro-hispánicas. Ha publicado extensamente en los Estados Unidos, Latinoamérica y Europa y tiene dos libros publicados: *Poética de transgresión sobre la novelística de Luisa Valenzuela* (1991) y *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afro-uruguayo de Andrés Castillo* (1996). Editó un volumen especial *Luisa Valenzuela, para Letras Femeninas* (2001). La literatura de Luisa Valenzuela ha sido una de sus áreas de especialización con la publicación de once artículos, un libro crítico y un volumen de ensayos sobre la obra de esta autora. Este año publicará una antología crítica bilingüe de la poesía de Nancy Morejón *Mirar adentro/Looking within*. Tiene en preparación un estudio sobre identidades poscoloniales en narrativa, teatro y poesía hispanoamericana.

**Josefina Delgado** nació en Buenos Aires y es egresada de Letras de la UBA. Trabaja en el desarrollo de una investigación sobre “las modernas” argentinas (escritoras de la generación de 1925). Se ha desempeñado como directora de colecciones y proyectos editoriales en Centro Editor de América Latina, Círculo de Lectores, Larousse y Planeta. Ha realizado reportajes a Juan Goytisolo, Jorge Edwards, Osvaldo Soriano, Carmen Martín Gaité, José Donoso, David Viñas, Ana María Matute, Nérida Piñón, Daniel Moyano, así como notas y reseñas sobre Federico García Lorca, Juan Rufo, Pablo Neruda y otros. Es autora, entre otras publicaciones, de *El marqués de Santillana, vida y obra, Historia de la literatura, Alfonsina Storni. Una biografía* (próximamente en inglés), *Escrito sobre Borges, El bosque de los libros. Cómo leer y por qué*. Entre 1985 y 1989 dirigió las Bibliotecas de la Municipalidad de Buenos Aires y creó la Biblioteca de la Mujer “Alfonsina Storni”. En 1996 volvió a dirigir las Bibliotecas Públicas del Gobierno de

la Ciudad, donde completó la informatización y creó y organizó la Semana del libro “Buenos Aires a libro abierto”, que se lleva a cabo hasta hoy. Realizó la primera encuesta de hábitos de lectura en la ciudad y zonas del gran Buenos Aires. Hasta enero de 2002 fue subdirectora de la Biblioteca Nacional, donde auspició el enriquecimiento del fondo de manuscritos y libros antiguos, entre ellos el manuscrito de *Rayuela*, de Julio Cortázar.

**Gwendolyn Díaz**, nacida en EE.UU. y criada en Buenos Aires, Argentina, recibió su doctorado en Español con especialización en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Texas en Austin. Es profesora y directora del programa de Maestría en Literatura y Lengua de la Universidad de St. Mary’s en San Antonio, Texas. Ha publicado dos libros: *Páginas de Marta Lynch*, Celtia, Buenos Aires, 1985 y *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela* (con María Inés Lagos), Cuarto Propio, Chile, 96. Tiene en preparación otro libro donde antologiza y analiza la ficción de catorce autoras argentinas que tratan el tema de la mujer y el poder. Autora de numerosos artículos de acercamiento teórico sobre literatura hispanoamericana contemporánea, ha recibido las becas Fulbright y Carnegie Mellon.

**Nora Glickman**, oriunda de La Pampa, Argentina, reside en New York, y se desempeña como profesora de literatura latinoamericana en Queens College, C.U.N.Y. Su narrativa ha sido publicada en numerosas antologías y revistas literarias. Sus dos colecciones de cuentos, publicadas en Buenos Aires son: *Uno de sus Juanes* (Ediciones de la Flor, 1983) y *Mujeres memorias malagros* (Editorial Milá, 1993). Su volumen de *Teatro* incluye cuatro obras (*Un día en New York, Noticias de Suburbio, Una tal Raquel y Liturgias*), que fueron representadas en inglés y en español en los Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Nora Glickman ha editado y traducido dos volúmenes de *Modern Jewish Studies*, y ha co-editado

varias antologías de teatro y narrativa latinoamericana. Su trabajo de investigación incluye *The Jewish White Slave Trade and the True Story of Raquel Liberman* (New York, Garland Press, 1999).

**Graciela Gliemmo** es investigadora, docente universitaria, crítica literaria y narradora. Ha publicado los siguientes libros: *La Venus de papel. Antología del cuento erótico argentino* (1993 y 1998, en colaboración con Mempo Giardinelli), *Las huellas de la memoria. Entrevistas a escritores latinoamericanos* (1994), *Dolores Costa y Justo José de Urquiza. Alianzas amorosas y políticas entre Buenos Aires y el interior* (1999) y *La otra Alfonsina* (2002, en colaboración con Ana Silvia Galán). Ha participado además en libros colectivos: *Atípicos en la literatura latinoamericana* (1996), *Informes para una academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana* (1996), *México-Mercosur* (1997), *Mujeres argentinas* (1998), *Poéticas argentinas del siglo XX* (1998), *Alfonso Reyes en Argentina* (1998), *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica* (1999), *Las maravillas de lo real. Literatura Latinoamericana* (2000) y *Luisa Valenzuela: Simetrías/Cambio de armas. Luisa Valenzuela y la Crítica* (2002), entre otros. Como narradora ha publicado cuentos en las revistas *Arteletra*, *Cuadernos de Marcha* y *Letras Femeninas*.

**María Heguiz**, actriz, cantante y narradora, a los catorce años comienza con la narración oral, junto a la Dra. Dora Pastoriza de Etchebarne, quien la convoca para trabajar en TV y radio. Estudia en la Escuela Municipal de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires. Realiza un curso actoral intensivo con Roberto Durán durante cuatro años. En 1992, crea la Primera Biblioteca Oral Circulante "El Ñaque", orientada a la Difusión Oral del Libro. Realiza ciclos con narración de cuentos en distintos lugares como: Librería Clásica y Moderna y La Gran Aldea. Recorre permanentemente el interior y el exterior del país, ofreciendo sus recitales

artísticos y talleres tanto a niños, como a jóvenes y adultos. En 1999, recibe los Premios “Pregonero” por la Fundación El Libro y “Excelencia en Arte y Cultura” por ADEEPR. En el 2000, su actividad es declarada de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura y Comunicación de la Nación. Realiza distintas presentaciones de libros: *La caverna* de José Saramago en la Biblioteca Nacional y *La travesía* y *Cuentos completos y uno más* de Luisa Valenzuela.

**Z. Nelly Martínez** es profesora de literatura hispanoamericana y teoría literaria en la Universidad de McGill, Montreal y autora de numerosos trabajos sobre novelistas del siglo XX. También ha publicado artículos sobre teoría feminista e investiga, en la actualidad, la problemática de la descolonización en Hispanoamérica. Sobre este último tema ya ha producido algunos trabajos. Hace unos años publicó, *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

**Gloria Pampillo** nació en Buenos Aires. Es narradora, profesora universitaria e investigadora. Sus publicaciones incluyen en narrativa: *Estimado Lerner* (relatos, G.E.L. 1986), *Las invenciones inglesas* (novela, Sudamericana, 1992) *Costanera Sur* (novela, Sudamericana, 1995) *Cuatro viajes y un prostíbulo* (relatos, en prensa). Sus relatos aún no publicados fueron premiados y recientemente traducidos al gallego. Sus ensayos incluyen *Escritura y teoría de la narración. El taller de escritura* (Plus Ultra, 1982), *El taller de escritura con orientación docente* (Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1985), *Talleres de escritura. Con las manos en la masa* (Quirquincho, 1989), *Permítame contarle una historia. Narración e identidad*, (en colaboración, EUDEBA, 1999) y “Operación Masacre y las estrategias de persuasión” en *Rodolfo Walsh* (Alianza, Buenos Aires, 2000). Integra el grupo Sudestada–Asociación de Escritoras de Buenos Aires.

**Marcela Solá** nació en Buenos Aires. Realizó estudios de filosofía. Publicó una novela, *El silencio de Kind* (1999) que fue finalista del Premio Planeta 1997; tres libros de relatos: *Los condenados visten de blanco* (1971), *Mis propios ojos no dan abasto* (1976) y *Manual de Situaciones Imposibles* (1990) en la Editorial Carlos Lohlé; un libro de poemas *Acta de Defunción* (1994), que obtuvo el Primer Premio en el II Concurso de Poesía Arcano; y el ensayo “Virginia Woolf: una estética del agua” en el volumen colectivo coordinado por Marta López Gil, *Mujeres fuera de quicio* (2000). Ha colaborado en diarios y revistas de la Argentina y del extranjero. En 1984 obtuvo la Beca Fulbright para participar en el Taller Internacional de Escritores, en Iowa, Estados Unidos. En ese país dio conferencias en distintas universidades. En 1988 enseñó durante un semestre en la Universidad Laval, Quebec, Canadá, dictando un seminario para graduados sobre “La novela femenina latinoamericana” y un curso sobre “El cuento metafísico rioplatense”.

## Indice

K L



g A modo de introducción, *Gwendolyn Díaz* 9

## I

g Escribir el goce, *Luisa Valenzuela* 17

g I - El hoy, *Luisa Valenzuela* 22

## II

g Luisa Valenzuela y su heraclitiana desmesura  
*Z. Nelly Martínez* 45

g *Cambio de armas: hacia el umbral del secreto*  
*Juanamaría Cordones-Cook* 57

g Una odisea hacia el caos: *La travesía*  
de Luisa Valenzuela, *Gwendolyn Díaz* 70

g Poniendo las cartas boca abajo: *La travesía*  
de Luisa Valenzuela, *Ksenija Bilbija* 83

g La ficción y su máscara, reflexiones en  
las fronteras: *Peligrosas palabras*, de  
Luisa Valenzuela, *Gloria Pampillo* 96

g “Que veinte años no es nada...”. Espacios y  
tiempos coincidentes en *Realidad nacional*  
*desde la cama*, *Graciela Gliemmo* 104

g	Resignificar la lectura, <i>Josefina Delgado</i>	112
g	Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los "Cuentos de Hades" de Luisa Valenzuela, <i>Leopoldo Brizuela</i>	124
g	<i>La travesía</i> o la novelización del tiempo, <i>Marcela Solá</i>	134
g	La New York de Luisa Valenzuela, contrastada <i>Nora Glickman</i>	141
g	Ars poetica, <i>María Heguiz</i>	154

### III

g	Bibliografía, <i>Gwendolyn Díaz</i>	162
---	-------------------------------------	-----

### IV

g	Notas sobre las autoras y el autor	181
---	------------------------------------	-----

Impreso en  
A.B.R.N. Producciones Gráficas S.R.L.  
Wenceslao Villafañe 468  
Buenos Aires, Argentina  
en julio de 2002.