



El vértigo de la escritura

Jornadas Luisa Valenzuela

Irene Chikiar Bauer
Compiladora

El vértigo de la escritura

Jornadas Luisa Valenzuela

Irene Chikiar Bauer
Compiladora

EL VÉRTIGO DE LA ESCRITURA

Jornadas Luisa Valenzuela

© Irene Chikiar Bauer /Compilación

© Cada uno de los autores

Diseño de tapa: María Laura Garrido

Asesoría editorial: Bibiana Bernal

Diseño: Gaspar Correa / Felipe Orozco

Primera edición

Buenos Aires, abril de 2017

ISBN: 9789874241344

Web:

<http://www.luisavalenzuela.com>

Youtube:

<https://www.youtube.com/channel/UCntTFXy8tC8qN0tUidj12E>

Facebook:

<https://www.facebook.com/luisavalenzuelaescritora>

<https://www.facebook.com/jornadas-Luisa-Valenzuela-1690688354550820/>

ÍNDICE

Nota de edición

ANFIBIA

Palabras peligrosas
por Irene Chikiar Bauer, Esther Cross y Gwendolyn Díaz Ridgeway 15

Yendo de tapas con Luisa Valenzuela
por Eduardo Gotthelf 18

MALBA

Luisa Valenzuela, la maravilla de escribir
por Gwendolyn Díaz Ridgeway 25

Entrevista a Luisa Valenzuela
por Irene Chikiar Bauer 30

Luisa Valenzuela intervenida

Palabras de presentación
por Esther Cross 37

Microrrelatos de Luisa Valenzuela engordados
por Raúl Brasca 39

Guardar, fragmento de La Travesía
por Carlos Bruck 41

Cambio de armas
por Gabriela Cabezón Cámara 42

Aquí pasan cosas raras - Zoorpresas Zoológicas
por Ana Cerri 47

Microrrelato del volumen Aquí pasan cosas raras
por Martín Gardella 49

Fragmento de Realidad nacional desde la cama
por Alejandra Laurencich 51

Los mejor calzados
por Julián López 53

Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja
por Enzo Maqueira 54

De noche soy tu caballo por Elsa Osorio	55
El tiempo de la máscara, fragmento de Diario de máscaras por Claudia Piñeiro	60
Visión de reajo por Ana María Shua	62
La calesita por Gonzalo Unamuno	63
Fragmento de Hay que sonreír por Paula Varsavsky	65
L, fragmento de Zoorpresas Zoológicas por Fabián Vique	68

UNSAM

Una vida de novelas por Luisa Valenzuela	71
--	----

BIBLIOTECA NACIONAL

Luisa Valenzuela, transposiciones y otras repercusiones Zoología y lenguaje: micropoética a lo Valenzuela por Sandra Bianchi	87
ABC de las microfábulas. Textos de Luisa Valenzuela ilustrados por Lorenzo Amengual por Cristina Elgue-Martini	101
Lo erótico, el secreto y el humor en la obra de Luisa Valenzuela Eros juega y se divierte por Dina Grijalva Monteverde	108
Lupa sobre cinco viñetas por Liliana Heer	125
Luisa Valenzuela / Humor - Erotismo - Secreto por Silvia Hopenhayn	129
Retrato de Luisa por Tununa Mercado	133

Lenguaje, Poder y Realidad Nacional	
El lastre y la piedad, o la realidad entre comillas por María Gabriela Mizraje	136
La pequeña Valencia por Guillermo Saavedra	146

COLABORACIONES DEL EXTERIOR

El Gran Secreto de Perón: La máscara sarda, de Luisa Valenzuela por Azriel Bibliowicz	151
La incesante reescritura del yo: Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York, de Luisa Valenzuela por Ksenija Bilbija	157
Lectora de sus erratas: Caperucita Roja por fin escribe con Luisa Valenzuela por Fernando Burgos Pérez	165
La dictadura y la República de las Letras: autoritarismo masculinista y subversión feminista en El Mañana, de Luisa Valenzuela por Thérèse Courau	175
Literatura y dictadura: Cola de lagartija de Luisa Valenzuela por Annick Mangin	195
El sujeto nómada y la exploración de la memoria en La travesía de Luisa Valenzuela por María Teresa Medeiros-Lichem	210
Irrupciones de lo inhumano en la obra de Clarice Lispector y Luisa Valenzuela por Fátima R. Nogueira	224
Luisa Valenzuela, cuentista de excepción por Francisca Noguerol	232
Género y discurso del erotismo en algunos textos de Luisa Valenzuela por Teresa Orecchia Havas	246

ANEXO

Fragmentos originales de los textos de Luisa Valenzuela

Nota de edición

Todo comenzó con un encuentro. Conversábamos con Esther Cross y Gwendolyn Díaz, una tarde, en Buenos Aires, repasábamos un panorama de la literatura argentina actual y, al pensar en escritores con una obra dilatada, extensa, embajadores de nuestras letras en el mundo surgió, ineludible, el nombre de nuestra común amiga Luisa Valenzuela. Su siempre renovada vitalidad, su impertérrita juventud puede distraer al desprevenido, pero nos dimos cuenta de que pronto se cumplirían los cincuenta años de su primer libro y, entusiasmadas, pensamos en organizar una suerte de homenaje-celebratorio.

Al tratarse de Luisa Valenzuela, tan divertida ella, tan ocurrente, y de su obra, imaginativa, compleja, siempre en vilo y que no le teme al humor, cualquier atisbo de solemnidad debía ser evitado desde el principio. Fue así que se nos ocurrió promover un encuentro con escritores que, inspirados en su obra, realizaran intervenciones sobre sus textos. Conociendo a Luisa sabíamos que se divertiría con el juego, con esa suerte de diálogo producto de una apropiación generosa. Para nuestra sorpresa, todos los autores invitados, sin excepción, se entusiasmaron con UNA idea que, como muestra este libro, siguió creciendo y contó con numerosos aportes del mundo académico, artístico e intelectual de nuestro país y del exterior. Soledad Costantini, a cargo del área de Literatura del MALBA, nos ofreció albergar la iniciativa única hasta el momento, original, cabe decirlo, “Luisa Valenzuela intervenida”.

El entusiasmo contagia, la buena disposición de todos nos dio alas, sobrevinieron nuevas ideas: sumar especialistas y admiradores de los libros de Luisa y entonces nos reunimos con el director de la Biblioteca Nacional por ese tiempo, Horacio González, quien nos facilitó el Auditorio, y también ofreció hacer un catálogo de lo que ya se perfilaba no como un encuentro único

sino como una suerte de torbellino en etapas. Surgieron entonces las “Jornadas Luisa Valenzuela, el vértigo de la escritura”; y llegó el momento de advertir a la homenajeadada acerca de las dimensiones que estaba tomando la celebración y de pedirle que ella misma colaborara, que ofreciera una conferencia. A instancias del director de “Lectura Mundi”, Carlos Greco, esta tuvo lugar en la Universidad de San Martín.

Se materializaba una idea, la veíamos tomar formas nuevas, versátiles. Cristian Alarcón puso a disposición “Anfibia” como sede para un “Lanzamiento” performático y dialógico. Momento anticipador del cierre de las Jornadas, que resultó un espectáculo de música y performance basado en el cuento “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”. A todo esto, ante la imposibilidad de que pudieran asistir investigadores del exterior, especialistas en la obra de Luisa Valenzuela, se nos ocurrió realizar una publicación digital que englobara lo anterior y que les diera la posibilidad de participar. Otra vez, el entusiasmo fue compartido.

En prieta síntesis, esta edición digital surge del marco de las “Jornadas Luisa Valenzuela, el vértigo de la escritura”, que se desarrollaron en noviembre de 2015 con el auspicio de la Biblioteca Nacional Argentina, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), la revista *Anfibia*, la Universidad Nacional de San Martín, St. Mary’s University, y contiene no solo las ponencias que se escucharon en esa oportunidad, sino también artículos sobre la obra de Luisa Valenzuela enviados por especialistas desde el exterior.

El libro se articula en cinco partes: respetando las lecturas que se presenciaron durante las Jornadas y una última parte, “Colaboraciones del exterior” que reúne todos los artículos académicos recibidos. Además al final de la edición aparecen anexos con fragmentos de las obras originales de Luisa Valenzuela, que fueron interpretados durante las lecturas *in praesentia*, así como el programa y catálogo de las Jornadas.

Las “Jornadas Luisa Valenzuela, el vértigo de la escritura” se dieron en un marco celebratorio, se desarrollaron en varios días y en varias sedes, con una importante asistencia de público, ¿qué mejor entonces que poner a disposición de los lectores de manera gratuita y *on line* el resultado de esta fiesta de las letras?

Finalmente, se hace necesario, imprescindible, agradecer a todos los que intervinieron en estas Jornadas; a Luisa Valenzuela, por participar de ellas sin nunca poner reparos a las ocurrencias y más bien dar aliento a todos para que desarrollaran sus talentos libremente.

Por mi parte, fue un placer *conjug*ar esta tarea, encargarme de la compilación de tan preciado y rico material.

Irene Chikiar Bauer

ANFIBIA

Viernes 6 de noviembre de 2015
Sede de la Revista Anfibia

Palabras peligrosas

*por Irene Chikiar Bauer, Esther Cross y
Gwendolyn Díaz Ridgeway*

Hace cincuenta años, Luisa Valenzuela preparaba la edición de su primera novela. Desde entonces, su obra enriquece la literatura argentina. Es una alegría y un honor presentar *El vértigo de la escritura*, ciclo dedicado a su obra y celebración de ese otro vértigo maravilloso que es el de leer sus textos.

Cuando Valenzuela publicó su primer libro de cuentos, Carlos Filloy le escribió: “Por favor, no toque su estilo. Es de una acuidad excepcional. Semejante a una pelota nueva de goma, pica, salta, rebota con tanta vivacidad que da gusto verlo actuar en los temas más diversos”. Filloy le pedía que cuidara su estilo “mimándolo como a un niño enfermo. Porque en la paradoja de su fragilidad reposa lo que hará perdurable su vigencia”. Luisa, entonces madre y escritora reciente, debió maternar su estilo pero al verlo fortalecerse comenzó a exigirle cada vez más, a zarandearlo con gusto, a llevarlo a expresar “peligrosas palabras”.

Su obra refleja el mundo que le tocó vivir; también los impulsos profundos que motivan al individuo y a su cultura a movilizarse, sean estos sus deseos más oscuros o sus ilusiones más brillantes. Así, los textos de Luisa Valenzuela van tejiendo un tapiz complejo e imaginativo donde las constantes son el poder, el lenguaje, el erotismo y el humor. Ese tapiz no registra un mundo inmóvil ni lo describe con mecanismos ya probados. Alguna vez dijo que afinó “la máquina de pensar” para armar historias, novelas, cuentos, ensayos y microrrelatos “como quien anda por ahí, cazando mariposas, y a veces los sucesos más triviales se imantan o chocan entre sí y vibran”. Es que Valenzuela sabe mirar la realidad que la rodea como si fuera una maravilla. Ve su ciudad, su país, su entorno, con la perspectiva de la novedad y, al mismo tiempo, con la sabiduría de quien sabe que todo es más complejo

de lo que parece a simple vista. Sus libros dan paso a realidades más profundas, donde lo cotidiano se convierte en maravilloso, tanto por lo que hay de bello como por la otra cara del naipe, la cara oscura. Así alcanza “un breve atisbo de comprensión más allá de lo obvio”.

Luisa Valenzuela no se instala en la tradición literaria cómodamente, sino que la pone en movimiento y renueva al desandar cánones y transitar distintos géneros sin atarse a ninguno ni a sus convenciones. “No hay patrones o moldes si se quiere escribir distinto: escribir de verdad”, es una frase de la escritora que podría aplicarse a todos sus escritos. Esta actitud le otorga una libertad excepcional a la hora de escribir. El lector, del otro lado, participa de esa libertad, y lee también distinto, sin patrones ni moldes prefijados. Desde sus aventuras patafísicas, apunta a lo excepcional, porque para ella escribir “no es exorcismo o catarsis”, sino más bien “una confrontación con los abismos” convertida en travesía de la que participan lectores, dispuestos a inquietarse, que es, finalmente, lo que ella desea.

Viajes y escritura parecen inseparables en la vida de Luisa Valenzuela que de chica quiso ser exploradora. Ejerció muchos años el periodismo. Vivió en París, en México y en Barcelona. Entre 1979 y 1989 se radicó en Nueva York, donde dictó seminarios y talleres en las universidades de Nueva York y Columbia. Después volvió a instalarse en Buenos Aires, donde reside actualmente. Viajera impenitente, fascinada por las máscaras, los rituales, los animales, es una escritora atenta a la vida política de su país, que abordó los años oscuros con profundidad y una mirada irónica, no exenta de humor, siempre a salvo de la solemnidad, dispuesta a captar los matices grotescos de la violencia.

Lectora constante y lúcida de la literatura argentina, en todos sus textos Luisa Valenzuela parece impulsada por “buscar el tono y la respiración adecuados para narrar cada acontecer, imaginario o no”. Se ha lanzado siempre a la caza de las preguntas que la acosan, o las que sabe hacerse partiendo del reconocimiento

del deseo. De ahí sus reflexiones sobre la lengua, la identidad y el sexo “porque el lenguaje es sexo” y “porque la palabra es cuerpo”. Sus textos se escriben con el cuerpo. Esa es la consigna estética de Valenzuela: escribir con el cuerpo, ponerse en el lugar mismo de lo que se busca, de lo que se esconde en los sitios más recónditos de la ciudad o del inconsciente para sorprendernos con una revelación.

Luisa Valenzuela advirtió que las escritoras del tercer milenio “estamos por fin diciendo nuestras oscuras verdades para develar aquello que permanecía oculto a la sombra del logos masculino”. De lo que se trata es, nada menos, que de “la celebración del encuentro tan largamente postergado de la mujer con su propio lenguaje”; de una escritura personal que reconoce “en la polifonía, una multitud de voces para enfrentar el discurso hegemónico, unívoco”. Desde ese lugar su obra dialoga con otros escritores, de distintas generaciones, tendiendo siempre a abrir canales y a expandirse, como contracara del escritor encerrado en un mundo chico, aparte.

Por estas razones pensamos las Jornadas Luisa Valenzuela. El vértigo de la escritura, un saludo y reflexión sobre su obra, un encuentro entre colegas, lectores y libros, armado con admiración y humor, “confeccionando con palabras”, como ella diría, la comprensión de su mundo inagotable.

Yendo de tapas con Luisa Valenzuela

por Eduardo Gotthelf

Espero que no se tome este trabajo como lo que es (una terrible falta de respeto), sino por lo que pretende ser: un homenaje a la intensa obra de Luisa Valenzuela, y sobre todo, a su enorme sentido del humor.

Siempre se mencionan los puntos más salientes del Currículum de una persona homenajeada. Se recorren sus trabajos, publicaciones, premios, becas, doctorados, ciudadanías ilustres y otros etcéteras. Yo recorrí otro camino: conseguí hackear los archivos secretos de Interpol en Ginebra y encontré el **Luisa Valenzuela File**. Este es el resumen de la información que contiene.

El Dossier hace un breve repaso de su agitada vida erótica, configurando así una sencilla pero contundente *Antología personal*.

En el perfil psicológico de la investigada se informa que es sensual y contestataria, por lo que siempre ha ejercido *El placer rebelde*.

Su densa y extraña vida íntima nos permite interpretar que siempre tuvo *Los deseos oscuros y los otros*.

Tal vez a causa de sus malas compañías, desde joven comenzó a visitar los tres más famosos piringundines del bajo porteño, haciendo un recorrido por la *Trilogía de los bajos fondos*.

Fue en esa época que ingresó a la secreta y pecaminosa secta de *Los Heréticos*.

Organización delictiva que llegó a manejar en persona, pues allí no fue precisamente *Cola de lagartija*.

Los acólitos de la secta recibían sus terribles órdenes anotadas en pequeños papelitos que debían leer y luego tragarse. La jefa los manejaba con *Escritura y Secreto*.

Según cuenta un sobreviviente arrepentido, aquellos duros malhechores temblaban cuando ella repartía esas *Peligrosas Palabras*.

Ya de niña colmaba a sus familiares de mentiras pequeñas, pero con todas las letras. Así se fue armando un *ABC de las microfábulas*.

En su casa paterna había un gato, que por su costumbre de dormir en un estante de la biblioteca, había sido rebautizado Libro. Luisa, en una de sus habituales excursiones por los tejados sufrió la mordedura de un murciélago. Por tres meses suspendió aquellas salidas y explicó: me quedo con el *Libro que no muere*.

Cuando a la Parroquia del barrio llegó el Padre Pablo, un cura joven de cara angelical, se enamoró enseguida. Pero se planteó la disyuntiva moral: ¿ir a misa todos los días o no volver nunca más a la iglesia? ¿Qué hacer? *¿Acerca de Dios, o Aleja?*

En cuanto a sus amores, ha tenido una historia color de rosa con un suizo, y también una *Novela negra con argentinos*.

Un tal Giussepino le ofreció amistad sincera, le juró amor eterno, le prometió fidelidad absoluta y un castillo en Venecia. Por último le pidió prestados 5000 dólares que nunca devolvió. En síntesis, le hizo *Cuentos completos y uno más*.

En cambio Sir Walter, después de varios meses de relación, se fue con una mulata a los 15 minutos de conocerla. Luisa supo entonces que se había topado con *El Gato Eficaz*.

Una apasionada noche de invierno, su compañero de ese momento, Marcel, se fue en la motito con el repartidor de pizza. Luisa supo que estaba frente a un *Cambio de armas*.

El príncipe de Baviera, Graf Gustav Übelhöhe von Zabernsee le escribió una amorosa y dulce misiva de diecisiete folios, en la que le proponía, entre otras cosas, matrimonio. Ella respondió con un telegrama en estos términos: No. Fue el más famoso ejercicio de su *Taller de escritura breve*.

En Nueva York salió simultáneamente con Olaf, un Noruego de ojos muy negros y con M'bembe, un zulú de ojos verdes. Es que siempre le gustaron las *Simetrías*.

Sabemos que ama los animales. Si tuviéramos el detalle de sus íntimas relaciones, nos llevaríamos verdaderas *Zoorpresas zoológicas*.

Una vez Manuel, un cincuentón con demasiado fuego, se subió a un primoroso y alto cristalero, creyendo que estaba *Donde viven las águilas...*

...y desde allí se lanzó hacia la cama con intenciones amoroso-acrobáticas. Pero se enredó en los caireles de la araña y no pudo completar *La Travesía...*

Si bien el hombre estaba caliente, se fracturó la tibia. Y eso que antes del salto ella le había advertido: *Cuidado con el tigre*.

En realidad Luisa estaba feliz de sacárselos de encima, y en su fuero íntimo agradecía lo que llamaba *Generosos inconvenientes*.

Como vemos, sus amores fueron muchos y variopintos, pero no está claro con cuántos experimentó la *Realidad nacional desde la cama*.

Pero por su avasallante y sensual personalidad, sabemos que participó con frecuencia del *Juego de villanos*.

Y podemos afirmar, sin lugar a dudas, que lo hizo cada *Tres por cinco*.

En fin, que le ha dado *Como en la guerra*.

Y lo bueno es que lo reconoció ante un juez de segunda instancia, cuando confesó *Aquí pasan cosas raras*.

Tal vez para ocultar su vergüenza anda por ahí enmascarada. Como va cambiando de antifaz todos los días, para no confundirse, lleva un *Diario de Máscaras*.

Y para no develar algún profundo secreto, a veces se pone *La máscara Sarda*.

Tenemos que aclarar que con Cortázar fueron sólo buenos amigos. Se cruzó con él en la Fuente de la Diana Cazadora en México, en la Fontana de Trevi en Roma, y en la Fuente Stravinsky de París. Fueron solamente *Cortázar-Fuentes, Entrecruzamientos*.

Aquí concluye el resumen del prontuario, actualizado al día de la fecha, son los *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*.

Luisa Valenzuela

¿Qué cosa caracteriza a Luisa Valenzuela en todos estos eventos de su vida? *Lección de arte. El entusiasmo.*

Tal vez no haya que preocuparse tanto por *El Mañana.*

Y seguir su mejor consejo: *Hay que sonreír.*

MALBA

Miércoles 11 de noviembre de 2015
Auditorio del Museo de Arte Latinoamericano
de Buenos Aires

Luisa Valenzuela, la maravilla de escribir

por Gwendolyn Díaz Ridgeway

¿Qué podemos decir de Luisa Valenzuela? ¿Decir que es una escritora extraordinaria? ¿Decir que lleva más de treinta libros escritos? ¿Que ha viajado el mundo entero invitada a leer su obra? ¿Que a pesar de haber vivido en Francia y Nueva York donde tuvo interesantes propuestas laborales eligió volver a su país natal? ¿Decir que es una persona solidaria y de gran integridad?

Sí, eso se puede decir, pero hay algo que va aún más allá, Luisa sabe mirar al mundo que la rodea como si fuera una maravilla; tal como *Alicia en el país de las maravillas*, Luisa ve su ciudad, su país y todo su entorno con la perspectiva de alguien que lo ve por primera vez, de allí la maravilla, pero al mismo tiempo con la sabiduría de quien sabe que la realidad es complicada, y por eso se juega a que sus libros podrán abrir puertas, como las de Alicia, a realidades más profundas, donde lo cotidiano se convierte en maravilloso, tanto por lo que hay de bello como por la otra cara del naipe, la cara oscura.

Las novelas de Luisa reflejan no sólo el mundo en que le tocó vivir, sino también los impulsos profundos que motivan al individuo y a su cultura a movilizarse, sean estos sus deseos más oscuros o sus ilusiones más brillantes. En sus novelas, la autora va tejiendo un tapiz complejo e imaginativo donde las constantes son el poder, el lenguaje, el erotismo y el humor, y, la dinámica es siempre la búsqueda. Es una obra que se escribe con el cuerpo. Esa es la consigna estética de Valenzuela según ella misma: ESCRIBIR CON EL CUERPO. Ponerse en el lugar mismo de lo que se busca, de lo que se esconde en los sitios más recónditos de la ciudad o del inconsciente para sorprendernos con una revelación; así cómo lo explicaba Cortázar cuando dice que:

[La ficción] consiste, entre otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa

la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa.¹

Su obra casi completa ha sido traducida al inglés y obras individuales al francés, italiano, portugués, alemán, japonés, holandés, serbocroata, coreano y checo. Objeto de múltiples simposios, conferencias y volúmenes académicos en los Estados Unidos, en Europa y en algunos países asiáticos, el propósito de las presentes Jornadas, avaladas por la Biblioteca Nacional Argentina, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, la revista *Anfibia* y UNSAM, es el de celebrar y reflexionar sobre su obra en su país natal, en su ciudad natal, ciudad que en el 2014 le otorgó el nombramiento de Ciudadana Ilustre. A partir de su primera novela *Hay que sonreír* (1966) y de los experimentos narrativos en *El gato eficaz* (1972), la crítica se ha interesado por los aspectos lingüísticos y el erotismo en sus textos. En esta etapa inicial de sus ensayos teóricos y obras de ficción ya aflora su empeño por articular lo que ella llama un “lenguaje hémbrico” liberado de constricciones patriarcales y de autocensuras (“Mis brujas favoritas”, 1982).

Otro eje fundamental de la obra valenzueliana es la relación entre individuo, palabra y poder. A partir de *Aquí pasan cosas raras* (1975), una colección de cuentos de tono político y *Como en la guerra* (1977), novela que fue censurada, la escritura de Valenzuela adquiere una dimensión política en cuanto inscribe la conflictiva realidad de la represión en textos transgresores que intentan desentrañar los mecanismos del poder estatal. Cuando la dictadura militar se instala en el país, la autora se traslada a Nueva York, donde permanece diez años entre 1979 y 1989. En esta época escribe las obras que más han ocupado a la crítica, obras que ponen en tela de juicio la represión y los abusos de poder, por ejemplo, *Cambio de armas* (1982), cuentos erótico-

1 Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”, *Casa de las Américas*, 1970

políticos, *Cola de lagartija* (1983), sobre López Rega, y las que publica a su regreso: *Novela negra con argentinos* (1990), *Realidad nacional desde la cama* (1992), *Simetrías* (1993) y *La travesía* (2001). El tema del poder en la obra valenzueliana adquiere una dimensión tanto ética como estética, que se refleja en la voluntad de narrar “aquello que se resiste a ser verbalizado”, o como ella dice *escribir con el cuerpo*: “debemos seguir escribiendo sobre los horrores para que no se pierda la memoria y vuelva a repetirse la historia” (*Escritura y Secreto*, 2002). El contexto histórico, social y político de su producción literaria amplía su visión más allá de los asuntos de género y de la estética del lenguaje. Los textos de Luisa Valenzuela se prestan a variadas e ingeniosas interpretaciones sobre la memoria, el desplazamiento, el exilio, la consciencia social, el discurso político, el erotismo y el humor.

En el nuevo milenio y desde la publicación de *Cuentos completos y uno más* (1999), su obra se ha diversificado y repartido en antologías que contienen textos ya publicados en otras ediciones, colecciones de ensayos teóricos y conferencias, así como antologías de un nuevo género: el microrrelato. En sus ensayos *Peligrosas palabras-Reflexiones de una escritora* (2001), y *Escritura y secreto* (2002) la autora ha reunido sus reflexiones sobre el arte de escribir y su propia escritura, mientras que en *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York* (2002), Valenzuela explora una veta personal, que ella denomina una autobiografía apócrifa. Su maestría en juegos de palabras brilla en sus brevísimos textos reunidos en *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004), *Juego de villanos* (2008) y en los cuentos de *Tres por cinco* (2008).

Durante su auto exilio en Nueva York, donde dio cursos y talleres en Columbia University y en New York University, participó activamente en el PEN Freedom to Write Committee (ahora es la presidenta del Centro PEN Argentina) y fue miembro del *New York Institute for the Humanities*. Valenzuela se volvió a radicar en Buenos Aires en 1989. Ya para fines de 1990 el nombre

de Valenzuela pasó a ser imprescindible en la realidad nacional literaria.

En el año 2001, a raíz de la publicación del libro académico *Luisa Valenzuela sin máscara*, se celebró un simposio en honor a la autora en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Entre otros premios, recibió el Esteban Echeverría de la organización argentina *Gente de Letras* y fue homenajeada por la Sociedad de escritores y escritoras argentinos (SEA). En México fue miembro del Consejo Consultivo de la prestigiosa Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. En 2007 organizó, junto con Raúl Brasca y Sandra Bianchi, el primer Encuentro internacional de microrrelatos, que se llevó a cabo en el Centro Cultural de España en Buenos Aires y ese mismo año fue homenajeada por el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, donde durante un mes el museo destacó su trayectoria literaria en una muestra con textos, fotografías, videos y conferencias sobre su relevancia, otorgándole a la autora un galardón de aprecio nacional. En octubre de 2009 le fue dedicado el Coloquio Literario de la Feria Internacional del Libro de Monterrey, México.

Y qué decir de sus ingeniosas microfábulas del abecedario, cada letra un animal y todas las palabras de la fábula comienzan con la misma letra: “Astuta Aracné, araña arquetípica, ambientalista, al atardecer ara las almohadas de ambiciosos andariegos para amarrarlos, asegurándolos con autosegregadas ataduras afinadas”, empieza la fábula de la araña nocturna, cuya moraleja es: *Cuando llega la noche entregate nomás al sueño. Si sos un vagabundo de lúcida vigilia podés caer en la red.* El fresco sentido del humor se suma a un vocabulario extraordinario para embocar en una moraleja que tiene mucho de picardía y también de verdad.

En los últimos cinco años su producción literaria ha avanzado a galope con la publicación de seis libros más, tres novelas: *El mañana*, (2010), sobre la aventura de escribir, *Cuidado con el tigre* (2011), sobre la militancia de izquierda y *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón* (2012), donde retoma la

extraña relación entre Perón y López Rega. Los otros tres son libros de ensayos: *Entrecruzamientos*, *Cortázar — Fuentes, Fuentes — Cortázar* (2014), *Diario de máscaras* (2014) y *Lecciones de arte, el entusiasmo* (2014).

Hay que mencionar también todos los libros que se han escrito sobre su obra. Hay numerosos estudios académicos, libros y tesis doctorales provenientes tanto de la Argentina como del extranjero. Estudiosos de los Estados Unidos, de Francia, de España, Italia, de México, también de Corea, de Japón, de China, de Australia y de África se han dedicado a su literatura. Se suma a estos estudios una larga lista de simposios sobre su obra, como el que organizamos en la Universidad de Viena en 2008, y los organizados en Nueva York, en Italia, en Australia y diversos países más. Es notable el simposio Puterbaugh, que tuvo lugar en la Universidad de Oklahoma, sede de la prestigiosa publicación *World Literature Today*, que incluye un tomo dedicado exclusivamente a la obra valenzueliana. También son numerosos los honores que ha recibido, de los que mencionaré solo uno: fue elegida *fellow* por la *American Academy of Arts and Sciences* (La Academia Estadounidense de Artes y Ciencias).

Como la Alicia de Lewis Carol, Luisa-Alicia, sabe que el país de las maravillas no está sólo del otro lado del espejo, o del lado oscuro de la luna, sino también del lado donde brilla el sol; su obra ilumina lo oscuro para que cada uno, a su manera, pueda ver mejor.

Durante el simposio realizado en Viena, Valenzuela se maravilló, de que su obra: “abriera las compuertas a un torrente de ideas que [la] trascendieron”. La intención de estas Jornadas, tal como su vertiginoso título sugiere, es justamente ampliar las compuertas del torrente de ideas que su obra nos propulsa a explorar.

Entrevista a Luisa Valenzuela¹

por Irene Chikiar Bauer

Luisa, acá estamos, iniciando las Jornadas que se te dedican. Se ha realizado en tu homenaje un congreso en Viena, también fuiste homenajeada en Oklahoma en la Putterbaugh Conference, y en una Semana de autor(a) en Casa de las Américas. ¿Qué se siente ser celebrada en tu país?

Trato de dejarme llevar no más por las circunstancias, sintiéndome espectadora en alguna medida, abriéndome a la sorpresa. Casi como si se hablara de otra persona; y en realidad quizá lo sea, otra persona, aquella que escribió determinada novela, aquel cuento que nunca más podré replicar porque ya soy otra. Pero no hay duda de que estando acá, entre mis pares, mi gente, mi mundo, no puedo escaparle a la intensa emoción, y también a la ansiedad. Todas esas otras que fueron escribiendo a lo largo de tantos años se unifican, se juntan, y la experiencia es bien fuerte. Pero te contesto mejor cuando aflore de este maravilloso sueño que empezó el pasado viernes en Anfibia y cierra el próximo viernes.

Se están por cumplir los cincuenta años de la publicación de tu primera novela, una pregunta se impone, ¿qué te llevó a escribir y cómo se sostiene el oficio durante todos estos años en los que publicaste cerca de treinta libros?

Creo que el oficio —para llamar de alguna manera esto que se presenta casi como una compulsión— la sostiene a una, se te impone como una necesidad para derivar algún mínimo sentido

¹ La entrevista fue realizada en el Auditorio del MALBA, durante las “Jornadas Luisa Valenzuela, el vértigo de la escritura”, el miércoles 11 de noviembre de 2015. Las preguntas están en negrita.

de la realidad, confusa por cierto. Cincuenta años, mamma mía, y bastantes más desde que escribí en París y con una hijita de pocos meses *Hay que sonreír*, esa primera novela fruto de lo mucho que extrañaba Buenos Aires. Pero ¡qué Buenos Aires! El de los bajos fondos y las vidas marginales. ¡Cincuenta años! Sería un cómputo atroz si una lo tomara como pérdida, pero para mí el tiempo pasado se traduce en acumulación, ganancia, y me llena de una cierta felicidad. Algún día escribiré todo esto.

Leo un párrafo tuyo, vos decime qué te sugiere: “yo no creo tanto en el temor a la página en blanco [...] sino en el terror, en ese horror del alma en negro, de la parte oscura que uno no quiere ver”.

Y bueno... Escribir, sobre todo ficción, es una forma de conectarse con el misterio que no sé, quizá esté por allí flotando en el aire que nos rodea pero quizá también llevamos dentro e ignoramos. Yo creo que se necesita verdadera valentía para no pretender saber o dominar nada, para dejarse llevar por el fluir de las palabras, por el accionar de los personajes que van apareciendo y actuando. Dejarse llevar por aquello que, como se dice ahora, “te escribe” y que no siempre o casi nunca es tranquilizador.

Una vez señalaste, viajera impenitente, que las ciudades, como las personas, tienen sus partes oscuras. Indagar esas oscuridades te llevó a escribir *Trilogía de los bajos fondos*, de la que forma parte tu primera novela, *Hay que sonreír*, libro escrito en París. Podría decirse que la ciudad luz te hizo extrañar Buenos Aires, pero no tanto su parte luminosa, sino un mundo que no conocías, el del tango. Pienso que, además, es una novela tremendamente actual, en la que se trata un tema urgente en esta época: la violencia de género.

Gracias, sí, de alguna manera me sorprende la vigencia de esa tan antigua novela, aunque la verdad es que conocía bastante de esos mundos secretos. Porque con mi barrita de muy jóvenes amigos, entre los que estaban los inolvidables Jorge Sábato (el hijo de Ernesto, no el otro) y Marina Gironde y Ricardo Martín, y el inefable Monty Pinta gestor de las mayores aventuras, frecuentábamos por las noches el Bajo, la zona del puerto, la Boca. Eran tiempos menos peligrosos, es cierto, pero las zonas eran inquietantes y es lo que nos atraía. Y sí, es cierto, ahora entiendo ese atractivo: los bajos fondos de las ciudades son un reflejo del inconsciente de sus habitantes. O viceversa: el ser humano es en sí una ciudad, con sus rutilantes avenidas y sus recovecos inconfesables. Quizá por eso me atraen esas zonas de secreto peligro. Y cuando años atrás el Fondo de Cultura Económica me pidió tres novelas para publicar en un solo volumen (y desatendiendo la advertencia de Mario Belatín, que me dijo que un libro así era insostenible, pero claro, él es manco y se jacta de serlo), me di cuenta de que a lo largo del tiempo, intermitentemente, me había metido con los andurriales de tres grandes ciudades: Buenos Aires (*Hay que sonreír*), Barcelona (*Como en la guerra*) y Nueva York. En 2016, FCE reeditaré de forma aislada la última de la trilogía, *Novela Negra con Argentinos*, que transcurre en Manhattan a pesar de sus protagonistas.

Otro de los temas centrales de tu literatura es el del poder, la obsesión por el poder.

El poder es algo que me resulta un enigma digno de indagar. En última instancia toda novela para mí es un instrumento de búsqueda, y el tema del poder, esa ambición desmedida por un poder omnímodo que vemos en muchos personajes reales más bien nefastos, es algo que me fascina por incomprensible. El querer dominarlo todo. El buscar convertirse en dios...

Dijiste que escribir es “ir más allá del horror y la vergüenza y articular una forma de aceptación del rechazo”, que escribir, para vos, no es “exorcismo o catarsis” sino, más bien, una “confrontación con los abismos”. ¿Sos una persona valiente?

Espero que sí. Creo que soy una persona valiente. Y valiente caradura, por meterme justamente allí donde nadie me llama.

Vivir y escribir parecen uno en tu vida. Confesaste que entendés la literatura como una “maldición de tiempo completo” ¿Sigues siendo así?

Me estoy liberando poco a poco de ese karma. Lo que significa no sentirse culpable cuando no se está escribiendo... creo que estas Jornadas me van a ayudar en el proceso, Con sólo ver el programa ya siento que hay tanto camino recorrido y tanto reconocimiento que es como si la misión o lo que fuere ya estuviese completada. Lo que vendrá después será como un *bonus track*. Así que gracias, Irene, gracias, Esther y Gwendolyn y todos quienes participan y quienes hicieron posible este milagro.

Hay un hito en tu literatura: *Cambio de armas*, escrito en 1977 y publicado en 1979. Es un libro que trata sobre la dictadura, en su momento sentiste que exagerabas, pero lo que revelaron los juicios te demostró que no era así. ¿Crees que la literatura puede resultar anticipatoria?

Casi te diría que estoy segura que sí. No porque escritores y escritoras tengamos la bola de cristal o poderes paranormales, simplemente tenemos una especie de olfato especial que nos hace muy sensibles al aire de los tiempos y a percibir de manera extrasensoria para dónde soplan los vientos. No ocurre todo el tiempo, y menos, al menos en mi caso, cuando trato de racionalizarlo. Se da de manera intuitiva cuando por fin logramos

—y es lo más difícil— que la escritura encuentre su cauce y corra casi por cuenta propia.

Definiste a Carlos Fuentes como el escritor “patriarca” y a Julio Cortázar como “el más integro de los escritores latinoamericanos que conocí”. También frecuentaste a García Márquez. ¿Cómo era en los setenta y en los ochenta ser, entre esos ‘monstruos sagrados’ una escritora latinoamericana?

Siempre me sentí sapo de otro pozo que disfruta de los sapos maestros pero no los tiene de modelo o se compara con ellos o se amilana porque son insuperables. Por suerte. Pensá que crecí literalmente al lado de Borges y Sábato y *tutti quanti*. Por eso pude tranquilamente gozar de su amistad, ¡y de su lectura! Y pude seguir con mi oficio sin achicarme, dejándome llevar por algo que me supera y que viene sí de las infinitas lecturas pero sin por eso sentirme ligada a tradición o a ejemplo o a figura señera alguna. Más bien intenté apartarme, quizá por eso me casé a los veinte años con un francés y me fui a vivir a Francia, para no estar bajo la influencia de mi madre la escritora tan reconocida entonces. Allí conocí a muchos grandes, vi nacer el grupo Tel Quel, conocí a la gente de las Éditions de Minuit y los escritores del *nouveau roman*. Y después en Nueva York, en buena medida gracias a esa gloria de las letras que fue Susan Sontag, estuve cerca de tantas luminarias en el New York Institute for the Humanities y alrededores. Y ahora como presidenta de PEN Argentina con contacto directo con PEN Internacional... Sería nefasto si me dejara sofocar por tantos genios.

Uno de tus últimos libros, *Entrecruzamientos*, está dedicado a Fuentes y a Cortázar. ¿Cómo los recordás hoy?

Con enorme cariño además de admiración. Fueron seres muy generosos, cada uno en su estilo. Y disfruté mucho escribiendo

ese libro, que en un principio imaginé como dos semblanzas personales que se entrecruzarían en uno que otro abrazo. Pero mientras avanzaba en la pesquisa —no puedo hablar de investigación, se trató de algo más fluido, más liviano y gozoso, abierto a las sorpresas— fui encontrando más y más puntos de contacto entre ellos, además de la consabida mutua amistad y admiración.

Es constante tu interés en las máscaras. Las coleccionás, escribiste un par de libros que las incluyen (*La máscara sarda* y *Diario de máscaras*) ¿Sentís que las máscaras te cuentan un secreto?

Sí, o al menos me cuentan historias, son como libros mágicos para mí. Como soy bastante animista, cada una de las máscaras de mi colección, tal como cuento en el Diario, están vivas para mí y me acompañan. Y alguna, como la máscara del mamuthón sardo, me llevó a mí a contarle su propia historia. Viajé a Cerdeña para conocer los arcaicos carnavales de la región central y me topé con el moderno mito que desde mediados del siglo XX sostiene que Perón nació en el corazón más cerril de esa isla. ¿Cómo eludir la tentación de escribir esa novela?

Podría decirse que tu literatura está permeada y atravesada por el feminismo, el erotismo, el humor, la política, el psicoanálisis. Comentaste muchas veces que para entender las cosas tenés que ponerlas por escrito; no decirlas, no pensarlas: escribirlas. ¿Sigue siendo así?

Me temo que sí, para mí el lenguaje, o quizá el pensamiento, pasa por distintos canales cuando se trata de lo oral o de lo escrito. Y lo oral me impacienta, quiero decirlo todo de golpe e irme, ni siquiera puedo dictarle a Siri —no la querida y brillante Siri Hustvedt, por supuesto, sino esa secretaria inexistente creada

por Google, bastante eficaz cuando no te escribe maravillosas insensateces, que colecciono, como por ejemplo, “Amo García” cuando le dictaste “abogacía” —. Ni siquiera puedo pensar a fondo, cuando hablo. En cambio al escribir, a mano, en teclado, como sea, pero mejor a mano, accedo a un tiempo interior, un *tempo* en realidad, un ritmo o respiración que va desgranando las ideas como salidas de otra parte o de otra persona. Esa es la fascinación, para mí, esa es la gran aventura de escribir.

Luisa Valenzuela intervenida

Palabras de presentación

por Esther Cross

En su libro *Pasión intacta*, George Steiner dice que el intelectual es un lector que lee con un lápiz en la mano. La imagen es casi fotográfica, perfecta porque capta la emoción de la lectura en vez de pintarla como una situación fría y distante. También reúne al lector adulto con el de la infancia. Lo muestra fascinado, en ese clima de entrega que afortunadamente siempre se repite, leyendo como cuando era chico y no podía dejar el libro. La imagen de Steiner contiene, además, su futuro germinal. Cuando el libro termina, el lector se queda con él. Lo comenta y resume, y a veces hasta incluye algún detalle de cosecha propia sin darse cuenta porque el libro activó su máquina de asociar. Intervenimos los textos que leemos sin querer. Los buenos libros admiten nuestro diálogo con ellos y su lectura se transforma en experiencia de vida. La generosidad del libro es, en este sentido, una medida de nivel: los mejores libros son en general los que soportan y estimulan más lecturas y agregados.

Los libros de Luisa Valenzuela son especialmente generosos. Invitan al lector, lo tientan para que participe. No es de extrañar. Fueron escritos por una lectora experimental. Su obra es un diálogo continuado y dinámico con su biblioteca. Altera las convenciones de género cuando incursiona en el policial o replantea los clásicos infantiles, por citar sólo dos ejemplos. Pero la intervención empieza por casa y Luisa Valenzuela se interviene a sí misma. A veces se confirma y retruca dentro de un párrafo; en otra escala, sumó una página cero a una novela en una loca operación matemática. A lo mejor porque ella misma convierte todo en texto, sus intervenciones alcanzan lugares impensados y ha llegado a intervenir la biografía de solapa de uno de sus libros.

Cito: “nació a los 0 años, a los 17 empezó a hacer periodismo, a los 19 publicó su primer cuento y a los 21 escribió su primera novela. Esta precocidad la llevó a elegir muchas veces la narrativa superbreve porque pensaba que la vida es corta y todo había que hacerlo rápidamente. El tiempo no le dio la razón por lo que fue dilatando los textos y circulando por el mundo”...

Con mucho placer y mucha intriga, presento a estos catorce colegas admirados que leerán textos de Luisa Valenzuela intervenidos, ensayando variaciones de sus páginas y temas. Como verán, invitamos a a escritores de primera. Conoceremos sus subrayados secretos, también las asociaciones libres que se dieron mientras leían, lápiz en mano. Anticipo algún avance, en un tráiler impaciente: alguien fraseó la prosa en verso, hay un texto que entrecruza varios, una de las intervenciones incluye citas de otro autor y versos de otra lengua. Cada uno seleccionó el texto que quería intervenir. El arco completo empieza con la primera novela de Luisa Valenzuela, publicada en 1966, y llega hasta el *Diario de máscaras*, publicado en el 2014. Nuestro lema y saludo podrían ser las palabras de la protagonista de un cuento de Luisa, *La chica que se convirtió en sidra*: “siempre se conoce lo que se da, nunca las transformaciones que se pueden sufrir con lo que se recibe a cambio”.

Microrrelatos de Luisa Valenzuela engordados

por Raúl Brasca

“Nuestro gato de cada día”, *Brevs*, Córdoba, Alción, 2004, p. 59

En alguna parte de mi casa hay un gato muriéndose de hambre. Es hambre insaciable y dolorosa. Y el gato gime sin consuelo: no hay consuelo para el hambre perpetua de un gato muriéndose perpetuamente. Necesito terminar con esto: silenciarlo de una vez. Sin embargo fracaso cada vez que lo busco: no tengo oído direccional y desespero en el laberinto sonoro de sus maullidos. Hasta he dudado de que exista. Pero lo sé tan real como yo mismo. Es más: siento que somos inseparables, que existimos el uno para el otro, que no lo encuentro porque temo silenciarme.

“Cuando se busca...”, *Brevs*, Córdoba, Alción, 2004, p. 76

Cuando se busca algo en el mayor secreto (dentro del mayor secreto, ahí mismo), primero hay que ubicar ese secreto. De todos los secretos, es el mayor, ya se sabe, pero hay muchos, ese es un problema. El otro es que los secretos son secretos y ninguno te dice si es el mayor o no. Entonces no hay por dónde comenzar. Y revisar todos los secretos lleva tanto tiempo que inevitablemente se convierte en rutina y uno busca y busca y sigue obsesionado con que tiene que buscar aún mucho tiempo después de que olvidó qué se busca.

“Usted suele sentir...”, *Brevs*, Córdoba, Alción, 2004, p. 94

Usted suele sentir lo que otros llaman nostalgia. No siempre, siempre trata de reír y estar alegre, pero a veces —qué le vamos a

hacer— le agarra eso de la nostalgia, animal ofendido. Pero no es nostalgia, es un dolor muy poco inteligente que le va avanzando sin ton ni son por el cuerpo y que no oprime allí donde debería oprimir un dolor cualquiera: la falta de amor o el dolor de cabeza. Y quizá ni siquiera sea un dolor, se trata más bien de una inquietud inexplicable que no lo deja en paz: ni en la cama ni tampoco levantado, ni dormido ni despierto, ni sentado ni parado, ni leyendo un libro, ni mirando TV, ni acompañado por alguien ni solo consigo mismo. Es, sí, una inquietud dolorosa que no le da respiro y usted toma pastillas para no matarse o para matarse, ya ni sabe, porque no se soporta la inevitable añoranza de aquello absolutamente necesario que nunca llegará tan siquiera a dejarse entrever, a sugerirse.

Guardar, fragmento de La Travesía

por Carlos Bruck

Esta dedicatoria me la acercó un tal Funes que me dijo que no solo había conocido a Borges sino que en algún momento se recordó de una escritora que este señor atildado le había mencionado y que alguien como él, no podía dejar de preguntarse sobre esta mujer y sus vecindades y dedicatorias.

¿Qué metería ella en la máquina de la memoria? Tantas cosas, y sobre todo momentos de verdadero amor que quisiera retener tan frescos como el primer día para poder revivirlos en los muchos momentos de desolación.

¿Hoy mismo qué metería ella en la máquina? Hoy no la usaría para guardar memorias sino para obliterar sin culpa una escena que a pesar de su rechazo insiste en venírsele a la pantalla activa.

Pero no hay máquina de la memoria y ahora se pregunta a quién querría contarle todo esto. Contarle, nada menos, cuando el contar es apenas un soplo de viento.

Decide ponerse a escribir. Y escribir es mirar hacia atrás, revolver el montón de escombros para ir encontrando las piedritas como aquellas que revoleaba Lezama Lima en una Habana de malecón y vecinos que se pasean marcando 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, ese remolino.

Cambio de armas

por Gabriela Cabezón Cámara

No le asombra para nada
estar sin
memoria
desnuda de recuerdos.
Después está el hombre
al que le puede poner cualquier nombre.
Y después están objetos cotidianos:
enfrentarse con la llamada puerta y preguntarse
para qué sirve
y para qué las llaves que le han dejado a mano.
Y de golpe la llamada puerta se abre
y aparece el que ahora llamaremos Héctor.
Uno y Dos, los llama así son dos tipos
que están fuera del
departamento
como
tratando de borrarse.

Loca no está,
lo sabe con certeza inexplicable:
sólo sufre
un llamado estado general de olvido.

La foto está ahí
para atestiguarlo
Ella y él mirándose a los ojos
con aire nupcial.
Entonces ella se levanta con cuidado para no despertarlo
en toda esa casa pequeña y cálida
y ajena
con sus tonalidades pastel.

Ella hubiera elegido tonos más indefinidos
como el del sexo de él
casi marrón de tan oscuro.

Tiene ya un recuerdo:
es una planta.
Estaba viva y crecía
y la flor iba muriéndose,
la vida: una agonía
con algo de esplendor y tristeza.
Abrí los ojos y mira bien lo que te voy a hacer.
Y con la lengua empieza a trepársele
por la pierna izquierda
y ella se va reconociendo en el espejo
sabiendo que esa pierna es suya
la siente viva bajo la lengua
y sería muy suya la entrepierna.

El plácido vacío de su mente
se agita ante la fuerza
de un estrujón:
se parece más al odio
que al deseo,
y sabe que Uno y Dos
están mirando
por la puerta que
el sinnombre
dejó abierta
pero vuelve
a la paz
sin ningún rastro de sospecha.

Al día siguiente él le trae el vestido nuevo
bonito y evidentemente caro.

“Poneteló, vienen amigos”
son cuatro
avanzan entre los tonos pasteles
a paso marcial.
Le preguntan
por su salud
por sus opiniones
por sus recuerdos
por unas bombas que pusieron
en Palermo.
Ella no sabe
de Palermo ni de bombas
ni de casi nada más
que la presencia de
los llamados Uno y Dos
detrás de la puerta
siempre que está él
como hoy
que llega
con un regalo
ella lo mira hacer
encantada
hasta que él
abre el paquete
y aparece rebenque.

Ella aúlla
se ovilla
como un animal
lastimado en un rincón.
Él se disculpa,
es raro eso,
que se disculpe,
y ella sabe que ese él

no es su amor:
sabe que lo mataron
entonces el sinnombre
a abrir la mirilla
de Uno y Dos
para que miren
cómo la desviste
ella se cubre con
el cuerpo de él
una pantalla
para que no la vea el mundo
que está afuera
ella ya no está
hace mucho
y él se va.

Vuelve a hundirse
en el pozo sin tiempo
de su soledad
hasta que él vuelve
y le pregunta
“¿te acordás de esta cartera?
Meté la mano”.
Ella la saca
como si hubiera tocado
a un animal inmundo.

Es un revólver:
“deberías recordarlo”.
Y él empieza a machacar,
y machaca,
“lo hice para salvarte, perra,
todo lo que hice lo hice para salvarte
fui yo, yo solo,

ni los dejé que te tocaran, yo solo,
lastimándote, deshaciéndote,
maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo,
para romperte la voluntad,
toda mía porque habías intentado matarme,
me habías apuntado con este mismo revólver,
¿te acordás? tenés que acordarte”.

Él se va, como siempre:
ella se queda en su pozo
con el revólver.
Empieza a recordar
como usarlo
y alza la mano
y apunta.

Aquí pasan cosas raras - Zoorpresas Zoológicas

por Ana Cerri

El tipo sale como quién se olvida y entre la intrincada construcción de sillas y mesas encimadas, deja el portafolios y el saco que había tomado prestados de otros asiduos distraídos que, a su vez, los habían olvidado en otro de esos bares que también son mundos.

Pero vuelve. Se da cuenta de que lo más importante todavía está ahí, pegado a su pecho, con latido propio.

Vuelve y se repite con furia aquello que le ha venido comiendo la cabeza desde que entró al primer boliche de su vida: no hay que meterse con los tipos que frecuentan estos antros, andan carroñando con el alma ajena y se disfrazan de dioses o de intelectuales y te tienden la más fina red. No, siempre es un incordio dejarse engatusar por dioses de distinta procedencia y ni hablar de los intelectuales. De los intelectuales no hay que depender por más parientes cercanos que sean.

Todos, desde los que escupen las más variadas historias en las mesas que ahora se apilan indiferentes, hasta el dueño del bar, traficante de falsos consuelos traídos en bandejas de níquel y alcohol barato, todos, son chupasangres. Y a los chupasangres más vale no venerarlos.

Vuelve. Da una última mirada.

Mete la mano en la abertura de la camisa, saca lo que tenía ahí, cual reliquia y lo hace estallar contra las baldosas gastadas por los zapatos gastados de los gastados mozos.

Este hombre ha dormido tan profundamente, a tal punto que cuando despierta, lo hace conmocionado, tanto que no logra saber si el estruendo que lo hizo saltar desnudo de la cama ha sido real o soñado.

Hay olor a pólvora pero en momentos como estos en el que pasan cosas raras, solo se puede volver a la cama así, desnudo,

como en el principio y repetir la letanía que lo ayuda a perder los miedos y a dormirse:

El hombre mono
El hombre lobo
El homo erectus
El homo sapiens
El homo intellectualis
El homo academicus
El hombre araña
El súper hombre

El hombre sanguinario

Ecce Homo
La mujer sin cabeza
La Virgen María, amén.

Microrrelato del volumen Aquí pasan cosas raras

por Martín Gardella

TEXTO ORIGINAL

El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles por la tarde

-Qué bueno.

1. Diez años después (Versión década del 80)

El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio si a los 107 años Rodolfo Mondolfo todavía pudiera reunirse con sus amigos los miércoles por la tarde

-Qué copado.

2. Cuarenta años después (Versión 2015)

El sabor de un muffin a las nueve de la mañana en el viejo café de barrio, convertido en Starbucks, donde Rodolfo Mondolfo se reunía con sus amigos los miércoles por la tarde

-Qué triste.

3. Variación en lipograma (Rodolfo Mondolfo chocho)

Olor del bollo corvo al horno, poco costoso en combo, que el mozo morocho de un foro de Morón otorgó a las ocho a Rodolfo Mondolfo, goloso como pocos, jocosos con otros gordos con jopo

-Oh, groso.

4. Versión Luisa Valenzuela protagonista

El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde Luisa Valenzuela, al igual que Rodolfo Mondolfo, se reúne con sus amigas los miércoles por la tarde

-Qué regio.

Fragmento de Realidad nacional desde la cama

por Alejandra Laurencich

La mujer necesita descanso. Ve al país gobernado por esa fauna detestable y le cuesta reintegrarse a esta realidad tan otra, tan distinta de la que vivía unos años atrás. Yace en la cama y tal vez recompone el pensamiento, tal vez reconstruye como puede lo fácil que resultaba comprar dólares y pedir cosméticos franceses por catálogo cuando se le antojaba.

El otro día su amiga Carla tocó el timbre justo cuando había empezado la cadena nacional, y aunque ella se había apurado a apagar el televisor, Carla la encontró tirada como trapo y le dijo “No te podés quedar acá encerrada, por lo menos hasta que se acabe esta fantochada, andá a tomar aire de campo; te doy la llave de mi bungalow en el club. Allí al menos vas a tener distracción, en la ciudad te me vas a achicharrar de inseguridad para nada. Para quedarte acá como muerta, como zombi”.

“No puedo moverme”, le objetó ella. “¿Cómo querés que vaya a parte alguna?”. Pero aceptó para no tener que verle más la cara a Carla que siempre la fastidiaba con novedades de lo que estaba pasando afuera. Metió en un bolso lo más imprescindible, las sábanas blancas y un camisón blanco y un cuaderno en blanco. Emblemático todo. Y partió hacia esa destinación tan poco amenazadora. Carla le había dicho “El mío no es uno de esos clubs de campo ostentosos, quizá no te impresione a vos que vivís en la esquina de Ocampo y Libertador, pero es un sitio protegido y exclusivo. Somos toda gente de bien, las mucamas obedecen calladitas y ni se les ocurre venir con lo de la obra social, si son como de la familia”.

“María la iba a atender”, le aseguró, no le había aclarado ni quién era María, a ella no le interesó nada del ser sino del estar y por eso casi ni se había dirigido a María al llegar, ni le había dicho su nombre ni le había hecho pedido alguno. María por lo

tanto la llama Señora, y ella se siente bien como Señora, en la cama, sin ganas de moverse. Bien lejos de todos esos supuestos avances sociales que pregonan a cada rato por televisión. Avance sería que nadie tuviera que declarar cuánto tiene, ni dónde lo pone, ni adónde va, *ser libres carajo, que lo demás no importa nada*. No recuerda quién decía esa frase estupenda, pero así está su memoria por estos tiempos, y mejor no pensar en la memoria a ver si a algún palurdo se le da por saltar con el asuntito de revisar el pasado. Por Dios, cuándo volverá la democracia.

Los mejor calzados

por Julián López

Llegan los mendigos, a ninguno le faltan zapatos, hay que quitárselos, llegan con la ropa inutilizada, con orificios de bala y manchas de sangre, han sido desgarradas a latigazos, o la picana les ha dejado unas quemaduras difíciles de ocultar.

Por eso no contamos con la ropa, pero los zapatos vienen chiche. Se trata de buenos zapatos, zapatos que han sufrido poco uso porque a sus propietarios no se les deja llegar demasiado lejos. Apenas asoman la cabeza, apenas piensan, ya está todo cantado, les basta con dar unos pocos pasos para que ellos les tronchen la carrera.

Zapatos encontramos, hemos instalado en un baldío un puestito de canje. Cobramos contados pesos por el servicio: a un mendigo no se le puede pedir mucho, que contribuya a pagar la yerba y algún bizcochito. Sólo ganamos dinero si se logra alguna venta. A veces los familiares de los muertos se llegan hasta nosotros para rogarnos que les vendamos los zapatos del finado.

Los zapatos son lo único que pueden enterrar porque claro, ellos jamás les permitirán llevarse el cuerpo.

Es lamentable que un buen par de zapatos salga de circulación pero de algo tenemos que vivir también nosotros. El nuestro es un verdadero apostolado y así lo entiende la policía que nunca nos molesta mientras merodeamos por baldíos, zanjones, descampados, bosquecitos y demás rincones donde se puede ocultar algún cadáver. Bien sabe la policía que es gracias a nosotros que esta ciudad puede jactarse de ser la de los mendigos mejor calzados del mundo.

Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja

por Enzo Maqueira

Trato de cuidarme porque estoy alcanzando una zona muy oscura y muy cerrada, el sucucho gris donde la gente, igualmente gris, arroja piñas de cemento contra las cabezas de los que pasan. Pero un día la llamé a Luisa. No me acuerdo para qué. Seguramente necesitaba pedirle un cuento para una antología, o una colaboración para una revista, o alguna de esas cosas que hacemos los escritores jóvenes con las escritoras que admiramos en silencio durante tantos años. Le dije: “Hola, Luisa”. Y ella contestó, sin responder al saludo, diciendo otro nombre que no era el mío, confundidome con alguien más: “¡Vos vieras el pajarito que acaba de venir al patio!”. No supe qué contestarle. De fondo se oía el patio, el bosque, la felicidad de un día de semana que en mi sucucho era bocinas y humo y gente cruzando la calle a toda costa. No, nena, hubiera podido decir, yo no soy quien crees que soy. Quiero decir, a Luisa la oí y también la escuché. No fue de lejos como en sordina. Fue de cerca, del otro lado de la línea, como si una taza de té me estuviera esperando. Yo en mi sucucho de cemento, ella deslumbrada con un pajarito que acababa de bajar a su patio. No supe decirle que me había confundido con otra persona; tampoco tenía sentido hacerme pasar por el hombre que merecía tan alegremente esa porción de sol y de hojas verdes. Corté sin dar ninguna explicación, sin volver a llamar, sin revelar nunca mi nombre. Ahora a Luisa la miro de reojo y con la cabeza gacha. No, nene. Eso me digo. La próxima vez voy a llamar y que me cuente de su patio. Y que me diga: Tomá: llevate esta canastita llena de pajaritos.

De noche soy tu caballo

por Elsa Osorio

Sonaron tres timbrazos cortos y uno largo. Era la señal, y me levanté con disgusto y con un poco de miedo; podían ser ellos o no ser, podría tratarse de una trampa, a estas malditas horas de la noche. Abrí la puerta esperando cualquier cosa menos encontrarme cara a cara nada menos que con él, finalmente.

Entró bien rápido y echó los cerrojos antes de abrazarme. ELLA LE PREGUNTA COSAS; EL NO QUIERE; ÉL TRAE SUS TESOROS; UN DISCO DE GAL COSTA Y UNA BOTELLA DE CACHAÇA. Una actitud muy de él, él el prudente, el que antes que nada cuidaba su retaguardia —la nuestra. Después me tomó en sus brazos sin decir una palabra, sin siquiera apretarme demasiado pero dejando que toda la emoción del reencuentro se le desbordara, diciéndome tantas cosas con el simple hecho de tenerme apretada entre sus brazos y de irme besando lentamente. Creo que nunca les había tenido demasiada confianza a las palabras y allí estaba tan silencioso como siempre, transmitiéndome cosas en formas de caricias.

Y por fin un respiro, un apartarnos algo para mirarnos de cuerpo entero y no ojo contra ojo, desdoblados. Y pude decirle Hola casi sin sorpresa a pesar de todos esos meses sin saber nada de él, y pude decirle

te hacía peleando en el norte

te hacía preso

te hacía en la clandestinidad

te hacía torturado y muerto

te hacía teorizando revolución en otro país.

Una forma como cualquiera de decirle que lo hacía, que no había dejado de pensar en él ni me había sentido traicionada. Y él, tan endemoniadamente precavido siempre, tan señor de sus actos:

-Callate, chiquita ¿de qué sirve saber en qué anduve? Ni siquiera te conviene.

Sacó entonces a relucir sus tesoros, unos quizás indicios que yo no supe interpretar en ese momento. A saber, una botella de cachaça y un disco de Gal Costa. ¿Qué habría estado haciendo en Brasil? ¿Cuáles serían los próximos proyectos? ¿Qué lo habría traído de vuelta a jugarse la vida sabiendo que lo estaban buscando? Después dejé de interrogarme (callate, chiquita, me diría él). Vení, chiquita, me estaba diciendo, y yo opté por dejarme sumergir en la felicidad de haberlo recuperado, tratando de no inquietarme. ¿Qué sería de nosotros mañana, en los días siguientes?

La cachaça es un buen trago, baja y sube y recorre los caminos que debe recorrer y se aloja para dar calor donde más se la espera. Gal Costa canta cálido, con su voz nos envuelve y nos acuna y un poquito bailando y un poquito flotando llegamos a la cama y ya acostados nos seguimos mirando muy adentro, seguimos acariciándonos sin decidirnos tan pronto a abandonarnos a la pura sensación. Seguimos reconociéndonos, reencontrándonos.

Beto, lo miro y le digo y sé que ése no es su verdadero nombre pero es el único que le puedo pronunciar en voz alta. Él contesta:

-Un día lo lograremos, chiquita. Ahora prefiero no hablar.

Mejor. Que no se ponga él a hablar de lo que algún día lograremos y rompa la maravilla de lo que estamos a punto de lograr ahora, nosotros dos, solitos.

“A noite eu so teu cavallo” canta de golpe Gal Costa desde el tocadiscos.

-De noche soy tu caballo —traduzco despacito. Y como para envolverlo en magias y no dejarlo pensar en lo otro:

-Es un canto de santo, como en la macumba. Una persona en trance dice que es el caballo del espíritu que la posee, es su montura.

-Chiquita, vos siempre metiéndote en esoterismos y brujerías. Sabés muy bien que no se trata de espíritus, que si de

noche sos mi caballo es porque yo te monto, así, así, y sólo de eso se trata.

Fue tan lento, profundo, reiterado, tan cargado de afecto que acabamos agotados. Me dormí teniéndolo a él todavía encima.

De noche soy tu caballo... SUENA EL TELÉFONO LE DICEN QUE ESTÁ MUERTO, VIENE LA POLICÍA, REVISAN, LE PREGUNTAN POR ÉL,

... campanilla de mierda del teléfono que me fue extrayendo por oleadas de un pozo muy denso. Con gran esfuerzo para despertarme fui a atender pensando que podría ser Beto, claro, que no estaba más a mi lado, claro, siguiendo su inveterada costumbre de escaparse mientras duermo y sin dar su paradero. Para protegerme, dice.

Desde la otra punta del hilo una voz que pensé podría ser la de Andrés —del que llamamos Andrés— empezó a decirme:

-Lo encontraron a Beto, muerto. Flotando en el río cerca de la otra orilla. Parece que lo tiraron vivo desde un helicóptero. Está muy hinchado y descompuesto después de seis días en el agua, pero casi seguro es él.

-¡No, no puede ser Beto! —grité con imprudencia. Y de golpe esa voz como de Andrés se me hizo tan impersonal, ajena:

-¿Te parece?

-¿Quién habla? —se me ocurrió preguntar sólo entonces. Pero en ese momento colgaron.

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

No encontrarían nada. Mi única, verdadera posesión era un sueño y a uno no se lo despoja así nomás de un sueño. Mi sueño de la noche anterior en el que Beto estaba allí conmigo y nos

amábamos. Lo había soñado, soñado todo, estaba profundamente convencida de haberlo soñado con lujo de detalles y hasta en colores. Y los sueños no conciernen a la cana.

Ellos quieren realidades, quieren hechos fehacientes de esos que yo no tengo ni para empezar a darles.

Dónde está, vos lo viste, estuvo acá con vos, dónde se metió. Cantá, si no te va a pesar. Cantá, miserable, sabemos que vino a verte, dónde anda, cuál es su aguantadero. Está en la ciudad, vos lo viste, confesá, cantá, sabemos que vino a buscarte.

Hace meses que no sé nada de él, lo perdí, me abandonó, no sé nada de él desde hace meses, se me escapó, se metió bajo tierra, qué sé yo, se fue con otra, está en otro país, qué sé yo, me abandonó, lo odio, no sé nada. (Y quémense nomás con cigarrillos, y patéenme todo lo que quieran, y amenacen, nomás, y métanme un ratón para que me coma por dentro, y arránquenme las uñas y hagan lo que quieran. ¿Voy a inventar por eso? ¿Voy a decirles que estuvo acá cuando hace mil años que se me fue para siempre?).

No voy a andar contándoles mis sueños, ¿eso qué importa? Al llamado Beto hace más de seis meses que no lo veo, y yo lo amaba. Desapareció, el hombre. Sólo me encuentro con él en sueños y son muy malos sueños que suelen transformarse en pesadillas.

No me crean si no quieren, llévenme con ustedes a ese lugar oscuro, al llamado Beto sólo lo encuentro en los sueños.

Y me llevaron con ellos, dos días me tuvieron en ese lugar oscuro, Beto, que les dijera dónde estás, que me las arreglara para encontrarte, pero cómo iba a hacerlo si no me dejaban dormir, y con él sólo me encuentro en sueños. Sueños que se transforman en pesadillas, les dije. Aunque es mentira que son pesadillas. Me hizo tan feliz el último, fue tal el placer que sentimos que el disco de Gal Costa y la botella de cachaça pasaron de este lado, están aquí, en casa, consolándome. La botella está vacía ¿ Tanto tomamos?

-No, chiquita, el resto me lo tomé yo, esperándote.

-¡Beto! te hacía muerto.

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

-De noche soy tu caballo.

El tiempo de la máscara, fragmento de Diario de máscaras¹

por Claudia Piñeiro

[...]

La máscara es un puente entre dos mundos, el palpable y el imaginario.

Un vehículo que nos transporta al no-tiempo sagrado.

Una oración hecha materia.

Soledad sobre ruinas.

Ndalec balec la chigüiñe.

Es un intermediario para hablar con los dioses, un escudo ante lo desconocido.

Es en sí mismo un rito de exorcismo, de limpieza, de curación, de alegría desenfadada. O el más puro maleficio. Es un texto en código.

Sangre en el río. Rojo y amarillo.

Ntago bagui trigo. Togaraic y qovi.

Es la alegría de poder ser simultáneamente uno mismo y el otro.
Y mucho más.

Cinco siglos igual.

Cinco siglos nachenam.

1 Nota:

El texto en redonda es del libro *Diario de máscaras* de Luisa Valenzuela.

El texto en itálica son versos tomados de las estrofas de "Cinco siglos igual", de León Gieco.

El texto en negrita son los mismos versos de Gieco traducidos a la lengua Qom (escritos en fonética) por Charo Bogarin de Tonolec.

Cualquier definición resulta incompleta, las máscaras, al igual que el lenguaje, abarcan lo múltiple cuando permitimos que se abran a la compleja ambigüedad .

En esta parte de la tierra. La historia se cayó. Como se caen las piedras.

Nalaie analua. Danactaguec ilamaqañei. E etaam danajñi soqoma.

Decimos que el ser humano, el Homo sapiens, es un bípedo implume que pertenece a la especie de los mamíferos bimanos del orden de los primates, dotado de razón y de lenguaje articulado.

Cinco siglos nachenam.

Faltaría agregar —y lo recomiendo— “creador de máscaras”. Porque les son inherentes y nos diferencian de los animales a la vez que nos asemejan y aúnan a ellos.

Dios no alcanza a llorar.

Es comienzo, es final.

Dios saysheta niem.

Chegoctat, imeua

Cinco siglos igual.

Cinco siglos nachenam.

Las máscaras son la dualidad hecha materia.

Un *Kungo-fe* , “una cosa de la cabeza”, eso también es la máscara que pone fuera lo que sentimos dentro.

Visión de reojo

por Ana María Shua

La verdá, la verdá, me plantó la mano en el culo y yo estaba ya a punto de pegarle cuatro gritos cuando el colectivo pasó frente a una iglesia y lo vi persignarse. Buen muchacho después de todo, me dije. Quizá no lo esté haciendo a propósito o quizá su mano derecha ignore lo que su izquierda hace o. Traté de correrme al interior del coche —porque una cosa es justificar y otra muy distinta es dejarse manosear— pero cada vez subían más pasajeros y no había forma. Mis esguinces sólo sirvieron para que él meta mejor la mano y hasta me acaricie. Yo me movía nerviosa. El también. Pasamos frente a una iglesia pero ni se dio cuenta y se llevó la mano a la cara sólo para secarse el sudor. Yo lo empecé a mirar de reojo haciéndome la disimulada, no fuera a creer que me estaba gustando. Imposible correrme y eso que me sacudía. Decidí entonces tomarme la revancha y a mi vez le planté la mano en el culo a él. Pocas cuabras después una oleada de gente me sacó de su lado a empujones. Los que bajaban me arrancaron del colectivo y ahora lamento haberlo perdido así de golpe porque en su billetera sólo había 300 pesos y más hubiera podido sacarle en un encuentro a solas. Parecía cariñoso. Y muy desprendido.

La calesita

por Gonzalo Unamuno

El niño insiste porque a los cuatro años los deseos son inamovibles. Es hora de la siesta, le dice a su sobrino. Pero él se empaca y ella cede.

Es tal el calor en el parque al medio día que el sudor gomoso de los árboles se adhiere a la piel.

El niño tironea hacia la calesita a su tía que le propuso bajar al parque cuando, desde el ventanal en la vereda de enfrente, el parque parecía fresco a sus pies.

Caminan atravesando las extensiones de pasto que el sol no perdona y ahí el reclamo del niño otra vez. La calesita está a la sombra de árboles que en primavera hacen alfombras de flores amarillas. Ella vuelve a ceder.

El calesitero y su mujer (que ceba unos mates) salen del sopor del verano. El niño tiene la calesita para él solo. No sabe si subir a un caballo, al autito azul o al avión. Su tía paga tres vueltas y piensa que debiera ser su hijo. Ya girando en el avión le hace a su tía adiós con la mano. Ella imita el gesto y un dulce vals la va envolviendo; sentada en un banco se deja mecer hasta sus tiempos de calesita.

El niño se esmera en agarrar la sortija que le tiende el calesitero.

Ella en la calesita de su infancia oye valsos intensos, pero no da vueltas, no; recuerda los animales, el caballito encabritado, el fascinante león, y el avión al que le encantaba encaramarse porque era como partir hacia otros mundos.

Piensa también en su sobrino y en todo lo que la ha ido distraendo de él en estos años.

En compañía suya podría recuperar retazos de su propia infancia, las risas en esta misma calesita que gira a ese único

niño que lleva unas cuantas vueltas ganadas con la sortija y se ha olvidado de ella que está ahí con la vista fija en los cuadros que adornan la parte superior de la calesita. Son pinturas cándidas y torpes bajo el techo circular.

Ella las va estudiando como universos de encantamiento hechos para la siesta, y advierte que la música se vuelve disonante.

No sabe cómo de los valeses se llegó a extraños sonos, ni puede calcular cuántos mates habrá tomado la calesitera o cuantas veces habrá movido el calesitero la palanca para darle una vuelta más al niño. Porque ya ni piensa en el niño, cómoda como está dentro del sonido.

Pero de pronto la música calla. Las escenas se inmovilizan en su mente, los animales, el avión, los autitos recuperan su sosiego de madera, el sol ha aplacado apenas su ferocidad de siesta cuando ella se levanta para retomar el curso de la vida y la mano del niño, pero el niño no está.

No está ni de este ni del otro lado de la calesita detenida, ni dentro de la sala de engranajes, ni bajo el piso del artefacto, ni bajo los bancos de madera.

El ámbito de alambre tejido no ofrece resquicios, la calesitera nunca abandonó su puesto y por allí no pasó el niño, asegura, y lo mismo el calesitero, que detuvo la calesita cuando dejó de verlo.

Ambos ayudan en la búsqueda mientras la joven mujer grita frenética señalando al avión desde donde hacía adiós a su sobrino, que como ella soñaba con partir hacia otros mundos.

Fragmento de *Hay que sonreír*

por Paula Varsavsky

En la plaza los faroles se fueron iluminando uno a uno, las agujas del reloj de la Torre de los Ingleses señalaron las ocho y media sin lástima y sobre la cabeza de Clara la gran estrella de neón del Parque Retiro empezó a prenderse y apagarse como una de verdad. El cielo se había puesto de un azul intenso y ella pudo pensar en el mar, por un instante, y sentirse feliz.

*Dirigiendo los ojos al oeste
sobre el mar,
sople la brisa o la galerna,
ella siempre está
acariciando su esperanza;
únicamente hacia allí dirige su mirada,
jamás hacia otra parte
parece sentirse atraída (Hardy, The Riddle)*

Desde lejos un concripto que la había estado observando con ojos chispeantes dejó pasar un buen rato antes de decidirse a abordarla. Ella se rio. Volvió sus ojos hacia él, que se sintió traspasado por aquella mirada. Lo que quedó grabado en él después de aquel primer encuentro no fue tanto lo que había en aquel rostro como lo que había esperado ver y no vio.

El muchacho parecía simpático y como estaba en la marina su uniforme era azul y no verde sucio como el de los otros. Nada más que por eso, marina y azul, Clara aceptó ir a tomar una copita con él al bar de enfrente. Tenía hambre, el hambre no se dejaba engañar con poca cosa y tuvo miedo de que las burbujas que sentía en el estómago empezaran a hacer ruido. Hizo una pregunta para disimularlas:

-¿Es lindo el mar?

-Fijate que ni sé. Ya hace un año que estoy en la colimba y ni siquiera una vez salimos del puerto. Los muchachos dicen que

el barco es tan cachuzo para navegar que solo flota en el agua del río, de inmunda y espesa que es.

*Se mecen las olas donde creció el árbol
¡Oh, tierra, qué cambios has contemplado!
Donde ahora ruge el tránsito, hubo
La quietud de un mar profundo. (Tennyson)*

Se rio y Clara pudo ver que le faltaban dos muelas, cosa que le quitaba mucho encanto; además, eso de no haber visto nunca el mar, era más bien aplastante para un marino.

-¿Qué te parece si vamos a dar una vueltita por arriba en el hotel? Hay unas piecitas de lindas y calentitas...

Clara ni se dio cuenta de que la desvestían. Una vez en la cama quiso preguntarle al conscripto cómo se llamaba, aunque poco quedaba de él sin uniforme, y el nombre se perdió entre quejidos. El tuvo que levantarse a las cinco de la mañana para volver al barco pero como había sido el gran desvirgador estaba tan encantado que le dejó cien pesos a Clara sobre la mesa de luz y salió corriendo escaleras abajo para contarle a los otros la pesca que había hecho en Plaza Italia y alrededores.

Clara, en cambio, se despertó bastante tarde con un fuerte dolor de cabeza y un extraño sabor pastoso en la boca. Empezó a acordarse de lo que había pasado pero la plata que encontró bajo el velador sirvió para ahorrarle vergüenzas ya inútiles.

La profunda perspicacia instintiva fue su primera desgracia; la segunda fue su educación. No era una educación muy vasta, sólo lo que podía aprenderse en un pensionado de tercera categoría, donde estudió durante el día y se pagó los estudios remendando ropa, durante las últimas horas de la tarde y a veces hasta muy entrada la noche. No se llevaba bien con las otras muchachas. La miraban con altivez, mientras que Clara las calibraba con su perspicacia. Y esto hizo que leyera muchas más novelas y mucha más poesía —los refugios de las almas solitarias— que la mayoría de las muchachas de su edad. Le sirvieron de sustitutivos de la experiencia. Sin darse cuenta, juzgaba a las personas tanto con la

ayuda de los cánones de Walter Scott y Jane Austen como de otros establecidos empíricamente; veía a los que la rodeaban como personajes de novela y se formaba de ellos juicios poéticos. Pero ¡ay!, lo que de este modo se había enseñado a sí misma se hallaba profundamente viciado por la educación que había recibido. Al adquirir aquel barniz de señorita, se convirtió en la víctima ideal de una sociedad de castas. Su padre la forzó a salir de su propia clase, pero no pudo levantarla hasta la superior. Era demasiado fina para casarse con un hombre de la clase que había abandonado y demasiado insignificante para los hombres de la clase a la que aspiraba.

L, fragmento de Zoorpresas Zoológicas

por Fabián Vique

En cierto libro, lobos y loros lucharon por el lugar del lenguaje.

Lidia lamentable, luctuosa. Al loro lo lincharon sin litigio y al lobo lo lobotomizaron. Lástima.

Luisa, la luciérnaga, lee: “¿El lugar del lenguaje? La literatura. La literatura lubrica, liba los líquidos lujuriosos, libera. La literatura late lúdica y lisérgica o lija la lata del letargo.”

Moraleja

Más vale un verso libre que cien dinosaurios superyoicos aplastando palabras.

UNSAM

Jueves 12 de noviembre de 2015
Aula Tanque del Campus Miguelete,
Universidad Nacional de San Martín

Una vida de novelas

por Luisa Valenzuela

Gracias Luis Tedesco, magno poeta, por la generosa presentación. Gracias Letra Mundi, la UNSAM toda. Dedico esta charla a quienes con tanto fervor organizaron las brillantes Jornadas: Gwendolyn Díaz, Esther Cross y sobre todo Irene Chikiar Bauer quien además me planteó ayer las preguntas que hoy me avalan para tocar este tema.

¡Cincuenta años de escritura! Un tiempo impensable. Y más aún si contamos desde el primer cuento de mis 19 años que Juan Goyanarte tuvo el coraje de publicarme en el número 19 (vaya coincidencia) de su memorable revista-libro Ficción. Sería escalofriante si no fuera por los treinta libros, entre novelas, volúmenes de cuentos y ensayos, que me apuntalan y confirman.

¿Treinta libros me permiten hablar, me representan? Representan en todo caso una forma de estar en el mundo. Digo el mundo porque soy una trashumante, y una trashumante de la palabra, si bien con respecto a esta última he permanecido directa o indirectamente siempre aquí, en la Argentina. En Buenos Aires para ser más precisa. Desde mi primer cuento hasta mi última novela.

¿Por qué estás siempre huyendo? me solía preguntar un querido amigo, aludiendo a mis tan frecuentes viajes. No es ésa la pregunta, la pregunta, en lo que me concierne, sería ¿por qué estás siempre buscando?

Vuelvo siempre, a veces en forma por demás oblicua, al tema de la busca. Y al del poder, tratando de elucidar esa pasión, malsana, que arrolla a tantos.

Temo no saber vivir sin escribir. Es sólo escribiendo que derivo algún sentido de la llamada realidad, aunque lo que escriba esté casi siempre muy lejos de la autobiografía. Pero algo revela,

a su manera lateral y secreta. Por eso mismo opté por brindarles algo de mí para retribuir tanta dedicación y armé un muestrario de mi obra ficcional, centrándome en los comienzos de mis diez novelas.

Suele decirse que segundas partes nunca fueron buenas, por lo tanto cabe esperar que las primeras partes sí lo sean y sirvan para configurar una carta de presentación.

Más allá de los volúmenes de cuentos, de microrrelatos, de ensayos, las novelas parecerían marcar hitos en mi camino de reflexión. Elegí por lo tanto ordenarlas cronológicamente, desde el profundo pasado.

Se dice que los párrafos iniciales vendrían a ser una premoción de la obra completa, pero ¿qué es la obra completa? ¿Cuándo se completa en verdad una obra? Quizá con la muerte de todos los personajes, y la del autor/a. Ni aun así: las historias continúan circulando, con cada lectura se bifurcan al igual que los senderos del célebre jardín que como todo saben es también una novela.

Hoy por hoy se habla de la *nueva* novela, ya no químicamente pura, que olvida la trama incorporando trozos de diario, citas, confesiones, alusiones dispersas. Como si fuera la más actual de las rupturas, como si el género novela no fuera justamente eso: un explorar siempre caminos alternativos. Caminos que sin embargo de una forma u otra ya fueron hollados con anterioridad, y así la cosa: no se avanza tanto en escritura como se avanza en modelos de lectura. Por eso mismo, y gracias al espejo benigno que estas jornadas me brindan, quizá pueda incluir el libro *Los deseos oscuros y los otros*, de 2002, en el número de mis novelas. Y entonces suman once en lugar de diez. Buena cifra, por inestable.

Pero lo primero será lo primero. Y debuto con una prostituta por protagonista.

Hay que sonreír fue escrita en París a mis veintiún años, mientras mi hija Anna-Lisa transitaba las siestas de su primer año de vida y yo añoraba mi Buenos Aires querido. Por algún motivo

inescrutable fui pintado mi ciudad en sus rasgos más arltianos a pesar de que aún no había leído a Arlt y sí a Borges; pero había espiado, con mi barrita de amigos, los piringundines del Bajo y de la Boca, los vericuetos sórdidos del Parque Retiro, del puerto. Eran otros tiempos... Y así comienza *Hay que sonreír*:

Qué opio esperar. Con el pie izquierdo se rascó la pierna derecha en un gesto que quería decir resignación. Se llamaba Clara y ya estaba harta. También, a quién se le ocurre ponerse zapatos nuevos para esperar, y citarse en un lugar donde no se puede estar sentada. Y ese Víctor, que me hizo venir antes de las ocho para evitar el gentío y son casi las ocho y media y él ni señales de vida. Eso que yo ya debería conocerlo: se la pasa hablando de tranquilidad y aspira lo que dice como si fuera el humo de un cigarrillo fino, pero nada de tranquilidad. Porque él, mientras tuviese a quien imprecuar, ni se acordaría de la cita. Y la pobre Clara, ya demasiado agotada de luchar contra sus propios defectos, no iba a ponerse ahora a atacar las pocas virtudes que le quedaban. Era puntual, inevitablemente. Lo esperaba desde antes de las ocho y él seguro que estaba sentado frente al mostrador de algún bar hablándole a algún desconocido y articulando con sabiduría palabras como silencio, para después quedarse callado y saborear ese silencio provocado por él.

Ya de regreso en mi patria me llevó seis años releer el manuscrito, aceptarlo, pulirlo, presentarlo al Fondo Nacional de las Artes, obtener un subsidio, publicarlo en 1966 con la entonces prestigiosa editorial Américalee. Descubrí, al retomar esa primera novela, que no era tan tétrica como recordaba, que resultaba ser la pintura algo irónica de un Buenos Aires arquetípico de los años 50.

Hacia fines de los 60 fui escribiendo *Cuidado con el tigre*, en Buenos Aires. Pero no conservo el menor recuerdo de sus tiempos de redacción. La encajoné por décadas. Recién en 2011 me animé

a mostrarla, cuando gracias a mis numerosos libros que abordan el tema político me sentí segura de que nadie la malinterpretaría desde el punto de vista político. Eran mis primeras incursiones en ese terreno, anegadizo también para la ficción. Comienza así:

Si le digo que el hijopotismo es un mal nacional me va a tildar de vendepatria, me va a decir que ni merezco acercarme a la organización y no se va a sentir incluido en las generales de la ley. Si le digo que el hijo de es él, bueno, sonamos, porque entonces sí que se arma como se armó el día de lo de Lucho y además sería injusto porque me temo que fue mi hermana la instigadora de la loca misión. Lo mejor es callar y esperar que todo salga bien y que ellos vuelvan sanos y salvos. Pero si le digo que el hijopotismo es un mal nacional, en una de esas agarra la indirecta al vuelo y empieza a pensar en el horror de haberlos mandado a Lucho, a Achával y al petiso Otadui a guerrillar como si esto fuera la Cuba de Batista.

Qué tiempos tumultuosos aquellos. Inspiradores por lo tanto. Si bien los fenómenos de la llamada “inspiración” no los buscamos, no se nos ocurren: *nos ocurren*.

En cualquier zona del mundo puede una asomarse a las sombras, los disparadores no son siempre concretos. Durante los casi nueve meses que pasé en Iowa City, tiempo que duraba el Taller Internacional de Escritores en aquel entonces, en un microclima algo asfixiante a pesar de la nieve mis geniales colegas latinoamericanos (Néstor Sánchez, Carmen Naranjo, Juan Sánchez Peláez, Antonieta Madrid, Nicolás Suescún) se distraían hablando del miedo a la muerte. Bastó que cierta noche me hartara y los abandonara alegando que la muerte me importaba un pepino (corría 1970) para que a la mañana siguiente empezaran a fluir como manantial los estrafalarios “gatos de la muerte” que serían la base de *El gato eficaz*:

Cómo me gusta vagar de madrugada por el Village y espiar a los gatosbasureros de la muerte: escarban loquihambrientos en los tachos hasta dar con la basura que bajo sus uñas pueda matar de un rasguño.

Él le dijo mañana nos veremos y ella de inocente le creyó. ¿Cómo una mujer gato no pudo ver al gato? Y él, con tanto de ratón, ¿cómo no supo escaparle? El gato de él era negro ojosdebrasa, y en el Village nevaba. Pasó bajo la nieve un cartel que decía Dios está vivo y bien en la Argentina; las piedras habían acribillado la palabra Dios, los ojos del gato fulminaron vivo y entonces sólo quedó la Argentina que ella vio como en sueños y se acordó de él por lo impreciso de su geografía. Él era de Guatemala con el pelo eléctrico y un polo positivo para atraer al gato hasta el borde de su cama.

Cama. No es lugar para morirse: indigna horizontal, prefiguración gratuita.

La Argentina retornó en el texto cuando yo (una vez más, 1970) retorné a mi país.

Un par de años más tarde en Barcelona, tierra de mi abuela materna donde pasé menos de un año, empecé a escribir la novela *Como en la guerra*, en la cual Alfredo Navoni, protagonista de *Cuidado con el tigre*, reaparece en calidad de recuerdo fantasmático.

Atraída siempre por las zonas de misterio, en Barcelona pretendí vivir en el Barrio Gótico, cosa que con una hija de once años no era para nada recomendable. Me limité entonces a explorar esos laberintos *dark* con la escritura, manteniendo a Buenos Aires como telón de fondo. Tengo muy presente hasta qué punto *Como en la guerra* debió dar un viraje cuando en medio de su redacción decidí volver a casa pocos días antes de la muerte de Perón y las consiguientes, larguísimas colas de compungidos ciudadanos. Algo le brindé de mí a la protagonista en el comienzo, de manera indirecta, aunque después dejé —y esta es mi verdadera felicidad al escribir— que cobra vida propia.

Como en la guerra empieza así:

Nació como nacemos todos, protestando por su/ nuestra puta suerte. No se pudo establecer si cada berrido fue queja por ingresar en el mundo o por algo más sutil, como una angustia por la raza humana —los hermanos— al incorporarse a este otro líquido amniótico tanto más colectivo que es el aire. No se sabe si hubo que agarrarlo/a de las patitas y sacudirlo/a bien para que largase el grito. Pero eso de que el grito vino no deja ni un ápice de duda porque el tal grito continúa resonando y amenaza con tapar los absurdos pozos de silencio que se hacen oír por estas latitudes. ¿Cuál fue la latitud que vio su nacimiento? Existen las coordenadas palpables y otras de sus sueños, no siempre interfiriéndose: las de sus sueños tienen caballos desbocados, en las palpables hubo caballos sometidos a carros de lechero, un hielero que dejaba su charco en la puerta de calle, una casa a la vuelta de algunos misteritos y el taller de un zapatero remendón donde buscó refugio al escaparse de su casa a eso de los cinco años. Abortada huida pero desde entonces la huida parece ser su sino y hasta los doce años de edad le anduvo haciendo zancadillas a la muerte. Después se le alejó la muerte, dejándola bastante abandonada, a ella justamente que había sabido acecharla en los rincones y atusarle su bigote de gato. Ella: mandada a hacer para molestar gatos hasta el día aquel en que un gato negro casi le arranca un ojo —negro— de un zarpazo.

Corría 1977, año por demás ominoso, y cuando la novela iba a entrar a imprenta, en Sudamericana pensaron que ciertas podas serían prudentes. Fue así como saltó la “Página cero”, que habría de retornar en ediciones posteriores:

-Yo no fui. No sé nada, les juro que nunca tuve nada con ella.

*-Se te vio entrar a altas horas de la noche en su casa.
En Barcelona. Dos veces por semana durante varios meses.
¡Cantá!*

-Lo que sé de ella a ustedes no les puede interesar.

*-No jodás, ricurita, delicioso, doctorcito. No nos hagás
perder el tiempo ¿qué buscabas? Cantá.*

*Una mano enorme se acerca a la cara del hombre para
estallar. No, no, no, no en una bofetada sino en caricia sobre
su frente. Eso en épocas de chico, no ahora mientras aprende
entre rejas el oficio de adulto.*

El reclamo de la realidad se me hizo perentorio, y desechando toda prudencia y todo consejo borgeano tiempo después, durante las atroces razzias de la Triple A, escribiendo a destajo en los cafés porteños nacieron los cuentos de *Aquí pasan cosas raras*. Pero esta es otra historia.

De 1979 a 1989 viví en Nueva York, con vacaciones en México. Después de haber escrito *Aquí pasan cosas raras* y *Cambio de armas*, me sentía más segura para transitar por los derroteros de la ficción inspirada en la aciaga realidad. Así, en México salté de cabeza desde el trampolín político al revuelto mar de la ficción. Y me surgió la pregunta del millón: ¿cómo pudo mi país aceptar la presencia de un brujo que nos llevó al horror de la dictadura militar?

Me largué entonces a escribir *Cola de lagartija* no como respuesta, claro, la ficción no está para eso, sino como camino — por demás barroco— de indagación. La concluí en el 81 y esperé con ansias que llegara el momento de poder publicarla en Buenos Aires, luego de aparecer en Estados Unidos y en México.

Me resultó a la vez inquietante y estimulante darle la voz al Brujo, regalarle algunas experiencias propias, y no sólo de paisajes como el Iberá:

Desde mi más tierna infancia el acordeón me despierta esta especie de hormigueo y es como si perdiera el norte pero gano la calma. La flauta en cambio no, la flauta me pone alerta. Y no hablemos de tambores, los tambores son algo bien distinto y haré sonar tambores a lo largo y lo ancho de mi vida —cuando no recurra al bombo, cuando no recurra al bombo y eso sí que será esplendoroso.

¿Dije a lo largo, dije a lo ancho, dije *mi* vida? Qué estupidez. Uno acaba aplicando los lugares comunes de los otros como si uno fuera igual, como si pudiera tratarse de humanas dimensiones cuando a uno lo impregna lo infinito, eterno, aquello que lo abarca todo y es a la vez todo. Soy el Inmanente, soy la sal de la vida.

Así es y no me justifico. Si nunca (otra de las palabrejas de las que abomino) me he justificado antes no veo por qué habría de hacerlo ahora cuando por fin hemos logrado —con mi hermana Estrella, mi hermana que está en mí— aceptar plenamente la grandeza. Fue como irnos armando con arena: aceptar granito a granito de grandeza hasta configurar este nuestro único cuerpo. Y hoy, hechos por completo de arena, de la pura grandeza, el tiempo ya no pasa para nos, y la barba que me he dejado crecer es una barba digna, de profeta —no es disfraz ni ocultamiento como han insinuado algunos de los pocos elegidos que aún tienen el enorme privilegio de poder contemplar nuestra persona.

Permanecí en Nueva York durante el retorno de la democracia, y recién empecé a despedirme lentamente en 1988 escribiendo *Novela negra con argentinos*. Los argentinos del título (que me suena a “naturaleza muerta con cerezas”), son un escritor y una escritora que residen por tiempo indeterminado en ese vivero de fascinaciones, sorpresas, emociones y terrores. La novela (negra) es un lento discurrir de la historia de un crimen del que se va

sabiendo todo menos el motivo. Ni yo lograba encontrarlo al avanzar con la narración, y sin embargo de manera inconsciente iba sembrando claves que nos llevarían, autora y protagonistas, a una posible respuesta.

El hombre —unos 35 años, barba oscura— sale de un departamento, cierra con toda suavidad la puerta y se asegura de que no pueda ser abierta desde fuera. La puerta es de roble con triple cerradura, el picaporte no cede. Sobre la mirilla de bronce puede leerse 10 H.

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

No hay espectadores a la vista.

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

Dentro del departamento queda una mujer muerta, asesinada por él porque sí, en un gesto impensado que completa quizá el melancólico gesto de esa tarde de otoño cuando entró en una armería para comprar un revólver. Calibre .22, apenas.

Un motivo tenía, sin embargo, para dirigir sus pasos a Little Italy y comprar el revólver. Ninguno para acercarlo a la sien de la mujer y disparar.

Tras lo cual, habiendo pintado los bajos fondos y los salones sadomasoquistas de Nueva York a manera de despedida, volví mi barrio de Belgrano en 1989. Era el mes de abril, pensaba poder tener un respiro. Me sorprendió de manera brutal el golpe económico de estado, es decir la hiperinflación, los saqueos a los supermercados, los levantamientos carapintada. Pude salir de la catatonia escribiendo una breve novela al respecto, entre farsa y fábula, *Realidad nacional desde la cama*:

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.

Está sola por propia voluntad o por intolerancia, y le ha dado por mantener largos diálogos interiores sólo para distraerse. Se dice, por ejemplo

Nací bajo el signo de Pregunta como otros bajo Capricornio o Leo. No por eso estoy más predispuesta, pero conozco a fondo la verdadera ambivalencia. Tengo mi ascendente en Ojos, un signo dual, como Tetas o Testis o Twin Towers. Pero la gente de Tetas es pasiva y nutricia, la de Testis afirmativa a ultranza, la de Twin Towers —regida por Mercurio— tiene un acertado sentido comercial. Me gustaría tener un poco de todas estas cualidades, por así llamarlas; me gustaría pero no tanto, un poquito, tal vez, cuando las necesite.

La mujer trata de enfocar la mente en algo más acorde con las circunstancias. No lo logra del todo; vuelve al tema.

Y transcurrieron diez años de una adaptación al propio terruño que nunca resulta fácil, diez años de cuentos, ensayos, conferencias y viajes. Y hacia fines de los 90 escribí la novela *La travesía*, que resulta unida a *Novela negra con argentinos* por finos hilos conductores: la presencia como protagonista del artista polaco Bolek Greczynski a quien sólo le había dedicado la novela anterior, la recurrencia de esa dominatrix emblemática, Ava Taurel. Ya no novela del retorno sino de la recuperación de la propia identidad, que avala el retorno.

En *El gato eficaz* puede leerse:

Si estoy en Buenos Aires cómo me gusta vagar de madrugada por el Village. Tiene el gusto de un estómago vacío, una forma geométrica, tiene alambre de púas, es temeridad en estado latente, hierve su contenido.

Quizá por esta razón, la historia de *La Travesía*, que en un principio debía transcurrir en BA, recién cobró vuelo cuando me desplazé —en la escritura— a Nueva York y a un tiempo anterior al retorno de la innominada protagonista que sólo recupera su nombre, es decir su verdadera identidad, cuando, habiendo asumido a fondo su oscuro pasado, se encuentra dispuesta retornar.

La Travesía empieza así:

Navegación a ciegas

No cuestionó sus actos, aquel mediodía de viernes mientras dejaba un elegante portafolios negro en el guardarropas del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MoMA para los conocedores. Como antropóloga estaba adiestrada para estudiar conductas ajenas, no la propia. Se trataba de un portafolios pequeño, casi una cartera de hombre, lujoso y lleno y de la mejor fabricación y el mejor cuero porque en estos intercambios no se puede andar con mezquindades y todo debe tener estilo. Tampoco sintió ella en ningún momento la tentación de abrirlo para espiar el contenido. Podía hacerse una idea bastante acertada, de todos modos, dado que se había dejado tentar y había colaborado en la redacción de la carta con las instrucciones.

Oscuro pasado. Se lo atribuí a un personaje, me golpeó en la cara. Una forma de decir, porque ni qué tan oscuro... Porque las brillantes Leonora Djament y Silvia Hopenhayn, entonces en la editorial Norma, me instaron —o quizá conminaron— a publicar unos diarios dispersos, mezcla de confesiones, microrrelatos, reflexiones, esbozo de argumentos. Texto confesional (¿podrá ser hoy considerado novela?) que tiene por título *Los deseos oscuros y los otros*:

Estoy sumergida en un mar de cuadernos, algunos muy manoseados, otros a medio escribir, a un cuarto. De acá

para allá han ido estos cuadernos, de la secca a la meca y más fueron los tiempos de seca cuando no les presté la menor atención. Ahora, retomándolos, en lugar de una inmersión en el pasado me siento casi en un naufragio. No tanto; más bien un nadar contra la corriente de esa mujer que fui en mis años de Nueva York. Qué ciudad que amé en su momento, qué estímulo constante, avasallador.

Y pasaron siete años. El tiempo que me demoré en completar *El Mañana*, novela que resultó de doble filo. Por un lado es mi ars poética y es un *thriller* del lenguaje. Así como en *Novela negra con argentinos* exploro la noción de escribir con el cuerpo, en *El Mañana* late la pregunta sobre si existe o no un distinto acercamiento al lenguaje desde lo femenino. Aquí las conjeturas se entremezclan con la acción, impelida por Ómer Katvani, el protagonista masculino al que más afecto le tengo de todos los míos, y por aquellos personajes que más me divierten (Esteban, El viejo de los Siglos, y sobre todo el Negro Saldívar, “personaje intruso” si lo hay). Pero *El Mañana* resultó tener su lado de sombras, premonitorio, y así como la protagonista se encuentra confinada a un arresto domiciliario por motivos que desconoce, por un motivo también impredecible llamado meningitis virósica, me encontré a mi vez confinada a una internación domiciliaria cuando apareció por fin el libro. No lo quise ni ver, por muchos meses no lo quise ni ver.

Empieza así:

¿Por qué?

*Meses y meses repitiéndome la misma pregunta inútil:
¿Por qué nos metieron presas? ¿Qué hicimos, que dijimos de
más, qué amenaza encarnamos sin siquiera darnos cuenta?
El país estaba tranquilo y según parece sigue bien tranquilo,
como si nada, como si nosotras no hubiéramos existido nunca.*

Dieciocho escritoras borradas de un plumazo. En arresto domiciliario. Una verdadera mierda.

Quizá logre entrever una respuesta si me pongo a escribir, a contar lo que pasó en el Mañana, lo que en estos meses de encierro me anduvo carcomiendo el seso en desesperado intento por contestarme la estúpida pregunta tan preñada.

La sola idea de escribir me da náuseas. Por culpa de la escritura las dieciocho estamos donde estamos. Pero. Escribir nos abre a una forma de entendimiento y las preguntas siempre fueron mi acicate. Llegó el momento de enfrentar la cosa, basta ya de tanta impotencia, de tanta frustración y furia.

No me queda otra.

Contarlo por escrito es lo único que puedo hacer para simular que mi vida está en mis manos aunque a cada paso me la vayan borrando.

Será una aventura más después de todo.

A partir de la culminación de *El Mañana* (vaya título, si bien en este caso se trata del nombre de un barco, en homenaje a Haroldo Conti) pensé nunca más escribir otra novela. Escribiría todo lo demás, cuentos, ensayos eclécticos, microficciones, lo que fuese. Pero de novelas ya había completado el cupo. Lo reafirmé en voz alta justo dos días antes de llegar al corazón de Cerdeña y enterarme de que en la pequeña ciudad de Mamoiada, donde bailan las máscaras más emblemáticas de la isla, gran parte de los habitantes están convencidos de que Juan Domingo Perón nació allí. No pude resistir el peso ficcional de esa historia, extrañamente documentada, y me embarqué en una investigación relámpago, llena por lo tanto de fulgores y destellos, que me llevó a narrar la leyenda a mi manera, en poco tiempo y con gran felicidad. Al fin y al cabo al personaje de José López Rega ya lo había desmenuzado a fondo en *Cola de Lagartija*, y las máscaras son mi pasión. Nació así mi última novela, *La máscara sarda, el profundo secreto de*

Perón, que lleva por subtítulo palabras del propio General cuando dijo haber logrado conservar el origen de su nacimiento como un “profundo secreto”.

*Quinta 17 de Octubre, Madrid.
Sábado 16 de junio de 1973. Noche.*

En el Claustro

-Es usted trino, mi General.

-Vamos, Lopicito, acábela con sus patrañas y déjeme descansar tranquilo que tengo que prepararme para el gran viaje. Quiero llegar en forma al destino que me aguarda desde siempre. ¡Trino, qué boludeces se le ocurren, Lopicito! Ni que yo fuera un pajarito, un pajarón.

-Usted siempre tan irónico, mi General. Nada de eso y con todo el respeto que su figura merece, trino porque en usted hay tres, como la Santísima Trinidad, pero ninguno de ellos es hijo o padre o espíritu santo. Son todos usted, mi General. Usted es Juancito Sosa y es Juan Perón por supuesto, pero no debemos olvidar que primero y principal usted es Juanne de Mamoiada al que llaman también Juvanneddu o Juvennu. Usted es la reencarnación del dios Dionisos, el de los múltiples nombres. Todos los Juanes son usted, mi estimadísimo, lo configuran, confunden y complican, pero yo estoy acá para definirlo porque también soy trino (*en un aspecto muy íntimo que ni sueño con explicarte, viejo socarrón*).

-Ma' qué trino ni qué trino, yo, si no he dicho ni pío. No harías mal en imitar mi ejemplo.

Al fin y al cabo, ¿qué otra cosa se busca cuando se escribe, sino hurgar en el Secreto?

Es lo que he venido intentando hacer desde un principio. Ustedes me dirán si algo logró ser puesto en acto.

Muchas gracias.

BIBLIOTECA NACIONAL

Viernes 13 de noviembre de 2015
Auditorio Jorge Luis Borges

**Luisa Valenzuela,
transposiciones y otras repercusiones**

Zoología y lenguaje: micropoética a lo Valenzuela

por Sandra Bianchi

El sólido universo literario de Luisa Valenzuela, lúcido-lúdico, compuesto por novelas, libros de cuentos, ensayos, una ¿autobiografía? muy particular, escritos periodísticos y una también sólida obra de microficción, propicia recorridos intratextuales y correspondencias internas. Por eso, en la primera parte de este trabajo se trazará la travesía de sus microtextos, para dedicar la segunda parte a una de sus últimas producciones, *ABC de las microfábulas* (2009, 2010, 2011).

“¿Por dónde empezar?” es la pregunta inicial frente a su poética, que coincide con un título de Roland Barthes, donde este interrogante introduce a la búsqueda del plural del texto. Y allí vamos, a las plurales transposiciones y repercusiones de la poética de esta escritora.

I. Antes y después de la conciencia

Hay un antes y después en su obra micro, a partir de la toma de conciencia de Luisa Valenzuela de la existencia de este formato como género literario.

Entre sus primeras producciones breves y las recientes se inscribe una línea de puntos que divide ambas etapas de creación pero no deja de trazar continuidades, transposiciones y repercusiones.

Hay una travesía simbólica pero también física de sus microrrelatos, originada en unos textos iniciales-iniciáticos que parecían emerger sin genética alguna hasta que se constituyen

como tales para la propia autora. Luisa evoca en escritos y entrevistas dos hitos (casi mitos para sus lectores), fundantes de su primera producción de textos breves: la escritura de *Aquí pasan cosas raras* (1976) en los bares de Buenos Aires y la génesis de *Libro que no muerde* (1980), microrrelatos apuntados en sus cuadernos de notas, rescatados junto con algunas otras páginas del desguace de su biblioteca para llevarlos consigo al exilio voluntario.

Sobre esos dos volúmenes, Valenzuela refería en una entrevista que le hice en 1999¹ con motivo de la publicación de *Cuentos completos y uno más*, en la que repasamos sus reflexiones y tarea como cuentista:

Esos cuentos no los exploro como género, de golpe sale alguno. Muchos ni siquiera fueron escritos con la intención de ser publicados. En el '79 yo decidí irme por bastante tiempo, entonces tomé los cuadernos —en una época escribía en cuadernos mis ideas— y saqué lo que me parecía valioso. Me encontré con estos microcuentos, que había escrito como ideas divertidas pero no los había visto juntos, estaban en el medio del fárrago de otras historias, de comienzos de cuentos que no iban a ninguna parte, y los rescaté. Están muy trabajados con el lenguaje, que dice tanto más de lo que uno se da cuenta a simple vista o a simple oído. El microcuento te permite explorar, hacer juegos sutiles de palabras, te da todo un pequeño universo en unos segundos, en un minuto de lectura.

La intensidad de estos episodios tan vitales como literarios, o casi viceversa, que tanto forman parte del mundo “real” (o de la llamada realidad, como dice Valenzuela) también construyen un relato, el que cimienta/organiza la poética integral de la autora (incluyendo sus novelas, cuentos y ensayos, sus cuadernos de Nueva York), que habilita a considerarlos como cronotopos, noción bajtiniana que

1 “Exploradora de la palabra”. pp.30-34.

alude a aquellos lugares marcados afectivamente por una huella del tiempo. Tan medular es esta impronta cronotópica (la escritura en los bares de Buenos Aires de *Libro que no muerde* y la referida biblioteca vandalizada por la propia autora, enmarcadas en los años de plomo) que la autora refiere casi “al pasar”, otras experiencias previas respecto de la microficción. “Cuentículos de magia y otras yerbas”, micro radial que produjo en Radio Municipal en los años sesenta, y el “Concurso Internacional de Cuento Brevísimo” organizado por la revista mexicana *El Cuento*, que ganara en la sexta edición, parecen ser parte de una protohistoria, más bien rastreada por sus entrevistadores y críticos, que rescatada por ella misma.

Cuando Luisa Valenzuela escribió sus microrrelatos más conocidos y posteriormente difundidos en antologías (“Los mejor calzados”, “Visión de Rejo”, “El pecado de la manzana”, “Sursum corda”, “La chica que se convirtió en sidra”, “Confesión esdrújula”, “La cosa”, entre tantos otros), y tan celebrados por sus lectores, no tenía conciencia cabal de que sus cuentos brevísimos tenían una filiación como tales. Son los textos previos a adquirir una conciencia de género (un proceso recurrente en los escritores de microficción).

Su participación en los congresos que se celebran al respecto, sus reflexiones sobre el microrrelato, que cobraron forma de ensayo con el libro *Escritura y Secreto* (2002), sus cursos y conferencias sobre el género, la publicación de *BREVS. microrrelatos completos hasta hoy* (2004), hasta la publicación de *Juego de Villanos* (2008), *ABC de las microfábulas* (2009, 2010, 2011) y *Zoorpresas Zoológicas* (2013) reflejan una lectura diferente sobre la propia producción y un giro en su travesía microescritural.

A partir de todo este trabajo intelectual, Luisa Valenzuela escribe microficciones con conciencia de género.

La segunda parte del libro *Escritura y Secreto*, esto es, el “Taller de escritura breve” (dedicada a reflexiones diversas al respecto) junto con *BREVS*, son los que producen una inflexión

significativa en su poética microficcional: el conocimiento del marco de lectura-escritura gravita a partir de entonces en su proyecto de escritura breve.

BREVS se configura como un “armado” para el cual la autora, relee y reescribe su producción: edita y pone en serie las microficciones que provienen de sus anteriores libros, que organizadas por proximidad semántica y estilística articulan isotopías que dejan leer zonas de condensación de sentido; con cada serie de microtextos construye unidades autónomas que se interrelacionan. Las microficciones de *BREVS* funcionan como pequeñas piezas con las que cada lector puede armar un guion.

De este modo, a medida que avanza la lectura, un conjunto de cuatro o cinco microrrelatos contiguos —a veces solo dos— se disponen en torno a un núcleo con rasgos comunes. Como ejemplo, un encadenamiento posible puede organizarse con “Palabras parcas”, “Abecedario”, “El bebe del éter”, “Zoología fantástica”, “4 Príncipes 4” y “Por su nombre”.

Durante 2008 la Editorial Thule de España publica *Juego de Villanos*. Sin anunciarse como tal, el volumen es una suerte de “obra completa” de sus microrrelatos, si esta afirmación fuera posible: sabemos que los *stops* temporales son inconcebibles en el universo literario de Valenzuela. Pero una lectura del índice señala una puesta al día —en más de un sentido— de su obra microficcional. En la referida entrevista que le hiciera por la aparición de sus *Cuentos completos y uno más* (1999), Valenzuela decía que tener frente a sí toda su obra “significa poner las cosas en su lugar” y acerca del modo en que impactaba en ella misma ese volumen, expresaba: “cuando vi tantos textos juntos... me provocó la sensación de que hay una verdad en ellos”².

Tal vez, buscando la verdad que depara el “poner las cosas en su lugar” en este formato que desconocía cuando comenzó a practicarlo y que fue haciendo consciente, se explica un índice como el de *Juego de Villanos*, en el que ordena cronológicamente

2 *Ibidem*

sus brevedades: tamiza los microrrelatos que están incluidos en sus libros de cuentos, desde el primero *Los heréticos* (1967) hasta el último *BREVS* (2004) y organiza así seis secciones, que contienen por supuesto a los mencionados, a *El gato eficaz* (1972) y a *Simetrías* (1993). En la séptima sección, bajo el subtítulo “Microrrelatos nuevos” (2006-2008), presenta su última e inédita producción hasta entonces.

De este modo, en *Juego de Villanos* se consume una ruptura respecto de la estrategia anterior para la edición y montaje de sus textos, puesto que hay en este libro un recorte diferente con el que posiciona e historiza su producción breve. Pero, como en una cinta de Moebius, la ruptura halla su contracara en la continuidad y la repetición, la de su *performance* creativa: Valenzuela construye su obra no solo en la escritura, sino además, y “muy además”, en la lectura de sus propios textos, como autora-lectora y reescriitora de su propia obra. No solo expresa sus meditaciones críticas en el formato ensayístico de *Escritura y secreto*, sino que realiza con el conjunto de sus microrrelatos una suerte de práctica curatorial —tengamos en cuenta que la edición es una forma de curaduría y viceversa— entendida también como un texto narrativo que produce un nuevo conocimiento, o una toma de conciencia, que fusiona la teoría con la praxis.

Con-ciencia y más

Todo ese recorrido —que quizá era un “saber no sabido”, expresión recurrente en Valenzuela— funciona como el hojaldre y sus capas, que dan espesor a su poética del microrrelato en particular y, en general, a su vasta obra. Sus microproducciones últimas no solo están escritas con la ciencia, maestría, con que ejerce su oficio, sino también desde un saber —ahora sabido— con el que puede establecer otra sintonía de complicidades, como con el lector de microficciones, un digno *partenaire* de esta literatura, que describe en “Uno de misterio” (2008), texto con el que traza una poética de la microficción:

“Uno de misterio”

Acá hay un sospechoso, qué duda cabe. Usted vuelve a releer el microrrelato, lo analiza palabra por palabra, letra por letra, sin obtener resultados. Nada. No se da por vencido. Gracias a la frecuentación de textos superbreves como el que tiene ante sus ojos usted sabe leer entre líneas, entonces se cala bien las gafas y ausculta el espacio entre las letras, entre los escasos renglones. No encuentra pista alguna. Nada. El sospechoso es más astuto de lo que suponía. Toma una lupa y revisa bien los veinte puntos, las veinte comas, sabe que debe esconderse en alguna parte. Piensa en el misterio del cuarto amarillo, cerrado por dentro. El sospechoso no puede haber salido del texto. No. Busca el microscopio de sus tiempos de estudiante y escruta cada carácter, sobre todo el punto final, que es el más ominoso. No encuentra absolutamente nada fuera de lo normal. Acude a una tienda especializada, compra polvillo blanco para detectar impresiones digitales y polvillo fluorescente para detectar manchas de sangre. Sigue las instrucciones al pie de la letra con total concentración y espera el tiempo estipulado sin percatarse del correr de las horas. Pasada la medianoche oye un ruido atemorizador, indigno. Está solo en la casa, en su escritorio, ante el relato que cubre apenas un tercio de la página. Insiste en su busca, no se asusta, no se impacienta, no se amilana, no se da por vencido.

Y descubre, consternado, que para mí el sospechoso es usted.³

II. El microzoo del lenguaje

“Yo creo que en todo lo que escribo el protagonista es el lenguaje pero tiene que actuar, que contar historias, yo no creo en la cosa

³ “Uno de misterio”, *Juego de villanos*, p. 103.

vacía. Es decir, yo creo en la historia, difícil es aunar lenguaje e historia, y en estas microfábulas se fueron aunando solas”. Así respondía Luisa Valenzuela en una entrevista en la que abordamos su obra de microficción⁴ a mi pregunta sobre la visible relevancia que tiene el lenguaje en *ABC de las microfábulas*, su última producción en este género.

Si bien el lenguaje y la escritura son ejes centrales de su poética, el anclaje de toda su narrativa, parecen estar puestos en foco en el citado libro de microrrelatos, cuyo título además remite a una fórmula probada (el “abc” de determinada cuestión) así como al orden alfabético y al diccionario. *ABC de las microfábulas* consta de 29 microrrelatos, escritos con cada una de las letras del abecedario como punto de partida. La primera edición (2009) es de autor; la segunda (2010) es un libro-objeto publicado en Madrid por Del Centro Editores, son ejemplares firmados y numerados con ilustraciones del artista español Rufino de Mingo. La tercera (2011) es también un exquisito libro objeto, con dibujos de Lorenzo Amengual publicado por editorial La vaca.

Por último, aparece *Zoorpresas Zoológicas* (2013), libro que puede ponerse en serie con el anterior, pues ofrece un “compendio de animales” nuevos y otros que provienen de libros anteriores de los que no se excluye al hombre mismo, los bípedos implumes, tal como los llama la autora.

A modo de presentación, uno de los textos de *ABC*:

“U”

URSULA, unicornia de Uxmal, ulceró el umbral del universo utilizando el ultraliviano, urgida por Urano. Ubicua, usó los últimos ungüentos para unirse al urogallo en una urgencia uterina. Unívocos, ufanos, unicornia y

4 Video entrevista documental *Los juegos peligrosos. Una conversación con Luisa Valenzuela sobre microficción, lenguaje y creación*. Sandra Bianchi, Buenos Aires, 2007. DVD. Ficha técnica: Investigación, entrevista y producción: Sandra Bianchi. Realización: Magdalena Ladrón de Guevara. Edición: Carolina Cappa. Esta producción contó con el auspicio de UCEL.

urogallo urdieron una unión unisexual para urbanizar Ur.
Era urgente el ulular de los ultraístas ultrajaba las urbes urbi
et orbi.

En Ur, urticantes urracas ungiéron la unión,
universalizando la utopía.

*Moraleja: Cuando hay buena voluntad y amor no hay
imposibles.*⁵

Desde una perspectiva semiótica, entre los diversos regímenes de interacción entre enunciador y enunciatario (el yo y el tú del discurso) se destaca aquella dimensión que sustenta todo aparato retórico, el de conmover y convencer al otro del discurso, a la que los estudios contemporáneos agregan la dimensión pasional con distinto grado de intensidad. Es decir, un discurso resulta eficaz y el destinatario adhiere a la posición del destinador mediante un camino intelectual cognitivo pero además, se incluye otra vía, la pasional, en la que a la argumentación cognoscitiva se añade la experiencia sensible, no inteligible de las cosas. Con la percepción se suspende la actividad cognoscitiva y el cuerpo se convierte en un campo de presencias. Por eso, la lectura del conjunto de las microfábulas en cualquiera de sus versiones produce diversos efectos que en un intento de clasificación podrían agruparse en somático-sensoriales por un lado y en cognitivo-intelectuales por otro.

Entre los primeros, se destaca el asombro suscitado por una gran admiración intelectual frente a esta empresa de la autora⁶ seguido de una abrumadora sensación de que el sentido está presente pero es huidizo. Por encima del significado prevalece

⁵ *Zoorpresas zoológicas*, p.49.

⁶ A modo de improvisado trabajo de campo, he presenciado varias lecturas de *ABC* y es recurrente el asombro que suscitan estos textos en el público así como la devolución que recibe la autora sobre lo difícil que se supone ha sido la escritura de las micrófábulas.

la cadena de sonoros significantes que le otorgan un ritmo vertiginoso, en *crescendo*, a la lectura silenciosa o en voz alta de estos textos que pertenecen a un género o modalidad que exige la tensión narrativa y el ritmo poético.

El signo lingüístico, el significante sobre la barra del significado una vez más, abre la bisagra que enlaza con el segundo grupo de efectos buscados o logrados: el evidente despliegue del lenguaje, instalado ostensiblemente en un primerísimo plano, de tal modo que “le mueve el piso al lector” al decir de Valenzuela, o “le saca la alfombra debajo de los pies”, cita en la que se agrega “toda obra literaria de buena factura artística es un hilo de Ariadna, sutilísimo como baba del diablo, y quien la lea con los sentidos afilados acabará por descubrirlo”.

En uno de los ensayos pioneros de Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, la ostentación se presenta como un concepto funcional a la literatura, al lenguaje y a la escritura “No hay lenguaje escrito sin ostentación lo que es cierto [...] también de la literatura. Esta también debe señalar algo distinto de su contenido y de su forma individual, y que es su propio cerco, aquello precisamente por lo que se impone como Literatura”⁷.

La ostentación en *ABC* es lingüística aunque también es un despliegue de ingenio, rasgo que caracteriza a la microficción y una habilidad literariamente ejercitada por los cultores del género, sobresaliente en la narrativa breve de Valenzuela.

En *ABC* parecen entonces conciliarse, en la trama infinita de los textos que fundan la Literatura como institución, dos escuelas también fundantes de la historia literaria occidental: el culteranismo y el conceptismo. Si bien estas etiquetas tienen un peso histórico y circunscripto a su época, estos veintinueve textos pueden filiarse en sentido amplio con esa tradición estilística que la crítica había señalado en un comienzo como mundos opuestos, pero en la realidad presentan más coincidencias que divergencias.

La primera se materializa en el nivel léxico y semántico,

⁷ *El grado cero de la escritura*, p. 11.

direccionada desde la raíz misma de la palabra culteranismo que proviene de culto, “docto, erudito, cultivado de intelecto”, cualidades que ponen en escena, con legitimidad, estas microficciones.

El léxico, barroco en más de un sentido, alardea de su erudición al reunir inusuales voces tales como “bulversante”, “trisca”, “djilaba”, “jolines”, “kilim”, entre otras que, creativas o simplemente oportunas, eruditas o con apariencia erudita, se condensan e intensifican. A la vez, articulan una red de conexiones y correspondencias creando agudísimos conceptos, en un alarde de ingenio literario, que evoca a la segunda escuela. Un ejemplo oportuno es “T”.

“T”

TITA, la tararira de Tacuarembó, trisca entre las tacuaras con las trillas y las truchas. Tiene tamaño triste, mas tanta ternura. Tampoco tonta, la tanza no la tienta, no teme las tormentas. Tradicionalmente traicioneras, las trillas le tapan la trompa sin tapujos. Tita no les tira tarascones, las topa con una tapa de tortuga. No las traga a las trillas pero las trata con temple, trascendiendo torpezas.

En los tajamares de Tacuarembó el tiempo tiene tiempo y transcurre tranquilo. Todos, hasta los tiburones, tratan de tratarse con tibieza. No son tragavidrios, no tiemblan ante trampas o trucos. Las trillas traviesas traman trapisondas tratando de tomar a los tiburones por tarados, pero todo el tiempo topan con Tita la tierna tararira tirándoles trancazos de trapo, sin tragedia, transfigurándoles las trasgresiones. Los tiburones tratan a Tita con tacto, transigentes como tórtolos; la tienen de tótem, la tutean, trasnochan y se turnan para tatarla. Todos trinan.

*Moraleja: La dulzura es el camino más directo a la felicidad.*⁸

⁸ Zoorpresas zoológicas, p. 48.

El corpus genera un efecto de acumulación, de exceso, genuino barroquismo que enlaza los diversos procedimientos conceptuales: metáforas, alegorías, juegos de palabras, dobles sentidos, plurisentidos entre otros.

La última versión-edición de las microfábulas, también presenta desde el espacio semiótico de la hoja de papel en su configuración gráfica, un aire de familiaridad y pertenencia con las ediciones de textos representativos de esta tradición (me refiero solo al aspecto lingüístico, ya que el análisis de los textos y las imágenes merece otro trabajo crítico).

Para la citada edición Valenzuela agregó un glosario, espacio discursivo en el que remeda y parodia a las ediciones anotadas de los textos clásicos sin las cuales, dado el nivel de complejidad que ofrecen los vocablos, sería imposible la lectura y la aprehensión del significado, o al menos supone una ardua tarea para el lector contemporáneo. Por supuesto, este glosario que figura al dorso de cada uno de los textos, está en clave microficcional. Por ejemplo:

Iguazú: Parque nacional argentino con importante catarata que no afecta la vista, todo lo contrario.

Jitanjáforas jónicas: Las jitanjáforas, dijo Alfonso Reyes, son juegos sonoros de palabras. A veces, por qué no, pueden haber sido acuñadas frente al mar Jónico

Jaculatorias jíbaras: Oraciones muy breves y fervorosas, en este caso achicadas aún más por los reductores de cabezas ergo mandadas a hacer para una microfábula.

Knishes, Kefir, Kiwis: consultar con Blanca Cotta o cualquier otra gastronoma, así como Kirsh, ideal para algún postre borracho. No consultar con ella Kinotos, que en el presente contexto adquiere muy distinta connotación.

“A otro oso con esa osamenta” (valenzuelismo): Dicho popular equivalente a “A otro perro con ese hueso”.

Walt Whitman: En sus poéticas hojas las hojas de hierba se cantan a sí mismas.⁹

⁹ *Zoorpresas zoológicas*, pp. 55-71

De este modo, el glosario, definido por el diccionario de la Real Academia Española como “catálogo de palabras oscuras o desusadas con definición o explicación de cada una de ellas” se burla, como corresponde al género, de esa convención; por otra parte, también funciona como un apéndice, que le otorga un plus de significación a cada uno de los textos breves que refiere, y simultánea y abismada en sí misma, a la microficción “instituida” como tal¹⁰.

Textos lúdicos y a la vez difíciles son estas microfábulas que pueden provocar tanto el asombro como la irritación mediante los desplazamientos semánticos que se generan con el uso de estas palabras inusuales, extrañas, cuyo objetivo es poner precisamente en foco, al extrañamiento. Desde Aristóteles sabemos que el lenguaje poético no puede prescindir de las “palabras inhabituales”, que debe tener un carácter extraño, sorprendente.

En su última microproducción, Valenzuela redobla la apuesta y el extrañamiento reenvía a su primera faceta, a poner en escena, a ostentar (nuevamente) la función del arte como artificio.

En el título ya está presente la noción del artificio: fábula remite al género de los exempla (las narraciones con intención didáctica, fábula, alegoría, parábola) también a la ficción artificiosa, a la pura invención y extensivamente, por fabuloso, a la cualidad de extraordinario.

La lectura de estos textos parece orientar dos direcciones: en una reenvía al lector a otro registro —muy distanciado del habla cotidiana—, al de la *performance* del lenguaje, la puesta en escena de los signos. Por eso, la historia que Valenzuela quiere contar será percibida en una instancia posterior, no en la de una primera lectura.

Cada texto finaliza, tal como prescribe el género didáctico —el que emula/parodia— con una moraleja que motiva el cambio

10. Suena extraño referir a la microficción como “instituida” ya que en la esencia de este género hay una burla a lo instituido, pero dado el avance de los estudios críticos ha ingresado a ese concepto.

de registro —esta es la segunda dirección con la que el discurso se acerca al habla cotidiana, se intensifica el asombro ya aludido y se juega la sorpresa de la última línea, característica de la microficción. Con la relectura, la historia comienza a configurarse.

Con estas ostensivas microficciones Valenzuela procura potenciar la ambigüedad y la incertidumbre colocando al lector en el límite entre el significante y el significado, una instancia tan fugaz e inaprensible tan lejana a la idea de llegada que genera en ese lector la pregunta que se repite una y otra vez con cada una de las microfábulas “¿Por dónde empezar?”.

Bibliografía

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

Bianchi, Sandra. “Exploradora de la palabra”. Entrevista a Luisa Valenzuela. *Revista Soles* N°62, pp.30-34. Buenos Aires: 2000.

— “Los textos brevs de Luisa Valenzuela”, en Valenzuela Luisa, Raúl Brasca y Sandra Bianchi (eds.) *La pluma y el bisturí. Actas del Primer Encuentro Nacional de Microficción*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

Erlich, Victor. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix barral, 1969.

Greimas, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Romanos Melchora. “Estudio preliminar y notas”, en *Selección poética de Góngora*. Buenos Aires: Kapeluzs, 1983.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1980.

Valenzuela Luisa. *Zoorpresas zoológicas*. Morón: Macedonia Ediciones, 2013.

— *ABC de las microfábulas*. Buenos Aires: Edición de autor, 2009.

— *Juego de Villanos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2008.

Luisa Valenzuela

- *BREVS.microrrelatos* completos hasta hoy. Córdoba: Alción Editora, 2004.
- *Escritura y secreto*. México: Ariel, 2002.
- *Libro que no muerde*. México: Difusión Cultural, 1980.
- *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1975.

ABC de las microfábulas. Textos de Luisa Valenzuela ilustrados por Lorenzo Amengual

por Cristina Elgue-Martini

Toda Fábula es un mundo, acotado en este caso por exigencias del seminuevo y vibrante género, la minificción, a su vez ampliado hasta el paroxismo (para utilizar un término lewiscarrolliano) gracias a los geniales dibujos de Lorenzo (Lolo) Amengual que trascienden el concepto de mera ilustración y nos guían por inesperados caminos de entendimiento, sorpresa y juego.¹

LUISA VALENZUELA

Así comienza Luisa Valenzuela su Introducción al libro ilustrado que nos ocupa. Esto es, desde la primera frase, Valenzuela pone en valor la participación de Lorenzo Amengual previniendo al lector/perceptor que los dibujos² de Amengual no son “meras ilustraciones”.

La historia de los libros ilustrados muestra, en efecto, que en los grandes exponentes del género, los “dibujos” nunca fueron meras ilustraciones. Pensemos en *El Libro de los muertos* (siglo XV a.C.) en el antiguo Egipto y ya en la Edad Media, en los Manuscritos Iluminados. Estos últimos contienen en su mayoría una “iluminación” en la letra mayúscula correspondiente al comienzo de cada capítulo, pero también los hay con dibujos en los márgenes o “ilustraciones” que ocupan toda una página. Aunque de carácter religioso en su mayoría —destinados a relatar

1 *ABC de las microfábulas*, Buenos Aires, La Vaca.

2 Consultado acerca de su técnica, Lorenzo Amengual informó a la autora de este artículo que se trata de “dibujos esgrafiados”, y que por “esgrafiado” se entiende al “rascado” de la superficie dibujada, en general con tinta negra, para abrir con esa superficie negra, líneas blancas.

en imágenes la vida de Cristo, la virgen o los santos, entre otras historias hegemónicas de la época— hubo también calendarios iluminados y manuscritos iluminados que narraban la vida en las cortes.

Ya en la Modernidad, merecen mención las obras producidas por William Blake en su propia imprenta: Los *Songs of Innocence* y los *Songs of Experience*, por ejemplo, poemas en verso expresados también en imágenes por Blake. En el contexto de este comentario del *ABC de las microfábulas*, nos interesan más, sin embargo, las “ilustraciones” de William Blake para la *Divina Comedia* de Dante. Recordemos que Blake había creado su propia mitología personal para expresar su visión de la existencia humana y la relación de la humanidad con la vida espiritual. Blake creía en el perdón total de los pecados, por lo tanto objetó especialmente la visión ortodoxa que Dante tenía del Infierno y del Purgatorio. En el momento de morir, el 12 de agosto de 1827, Blake dejó 102 ilustraciones de la *Divina Comedia* en diferentes etapas de acabado. La ilustración del Canto XXX del Purgatorio es especialmente significativa en el contexto de este artículo. En este Canto, Dante finalmente se encuentra con Beatriz. Recordemos que a través del Leteo Dante divisa el Paraíso Terrenal y en él una extraña procesión guiada por un carro de dos ruedas tirado por un grifo; la figura de Beatriz desciende sobre el carro y se dirige a Dante. La ilustración de Blake incluye el carro con el grifo, al lado del cual está parado Dante; en el extremo derecho de la composición, las formas aladas de los cuatro evangelistas y tres mujeres que bailan: la Fe, la Esperanza y la Caridad. Para Dante, Beatriz significaba la Iglesia, la Virgen, el mismo Jesús. En el Canto XXX, una cinta oliva, símbolo de la Sabiduría, sostiene el velo blanco de Beatriz. En la ilustración de Blake, la cinta oliva ha sido sustituida por una corona dorada. De esta forma, Blake transforma a Beatriz en Vala, una diosa mala de su mitología. Vala es la diosa de la naturaleza y al mostrar la devoción de Dante por Beatriz (transformada en Vala), Blake expresa la incapacidad del

poeta medieval para trascender el mundo material y alcanzar el verdadero mundo del espíritu.

A diferencia de las “ilustraciones” de Blake, sin embargo, los dibujos de Amengual no entran en colisión con las microficciones de Valenzuela, sino que potencian sus contenidos. Pero consideremos primero la historia del *ABC de las microfábulas*. Para ello seguiremos la Introducción de Valenzuela que nos previene que “la presente edición”³ es el producto de una “concatenación de amigos”. Aclarado esto, la autora comienza con la historia de la primera versión del ABC. ¡Sí! Hay dos versiones, y la ilustrada por Amengual que nos proponemos comentar es la segunda.

“Todo empezó en una mesa. No en una mesa redonda como sería dable temer, sino en una mesa festiva de cervecería”, escribe Valenzuela a propósito de la primera versión. De una intervención de Miroslav Shueba, surge en la autora la idea de lanzarse a esta aventura “uniletrada”. Su propuesta era simple: seleccionar animales como personajes y en la narración “usar sólo palabras que comenzaran con la letra correspondiente salvo artículos y preposiciones”. Surgió así, en Madrid, la primera versión de las microfábulas editadas por Raúl Manrique y Claudio Pérez Míguez. “Ellos produjeron una exquisita edición numerada, en caja, cada letra por separado con su capitular de portada, bella obra del conocido artista español Rufino de Mingo”⁴.

Veamos un ejemplo de esta edición madrileña:

³ Se trata de la edición que constituye nuestro objeto de comentario.

⁴ “Introducción”, *ABC de las microfábulas*, Buenos Aires, La Vaca.



Como puede observarse en la imagen que precede, correspondiente a “Gorila”, en esta primera edición sólo estaba ilustrada la letra mayúscula, a la manera de los antiguos manuscritos iluminados a los que hemos hecho referencia. El texto era el siguiente:

Gorilas y gusanos gustan de la globalización. La gente gime, golpeada por garrotes de generales gorilas, guapos guarangos que galopan al grito de “¡Genial!”

Grandes gimnastas, los generales gorilas y gusanos se gratifican en grado gozoso con el gaznate gárrulo. ¡Güai del gurí gay que los gaste! Son guapos, gelatinosos, gigantescos. Grandiosos gritones como guacamayas, glorifican la guerra, los gladiadores, los gendarmes glaucos, los guardacárceles, y gozan del graznido de los gansos.

En grupo, los muy gandules le granizan las guindas a la gente.

Gobiernan con guardias y guaruras. Los gerentes les garpan grandes guarismos, pero golosos no gastan en guisos gremiales, no son gregarios, son grasientos granujas guardianes de la guillotina.

Moraleja: Un pasito a la izquierda suele mejorar la vida propia y ajena.⁵

Pues bien, como continúa narrando Valenzuela en la Introducción de la edición que nos proponemos comentar, “Pero los queridos animales fabulosos allá lejos en España y yo acá, en Argentina. Por eso aspiré a una edición con artista local, algo sencillo”. Para esta edición porteña Valenzuela le solicitó las ilustraciones a Lolo Amengual, pero por un malentendido.

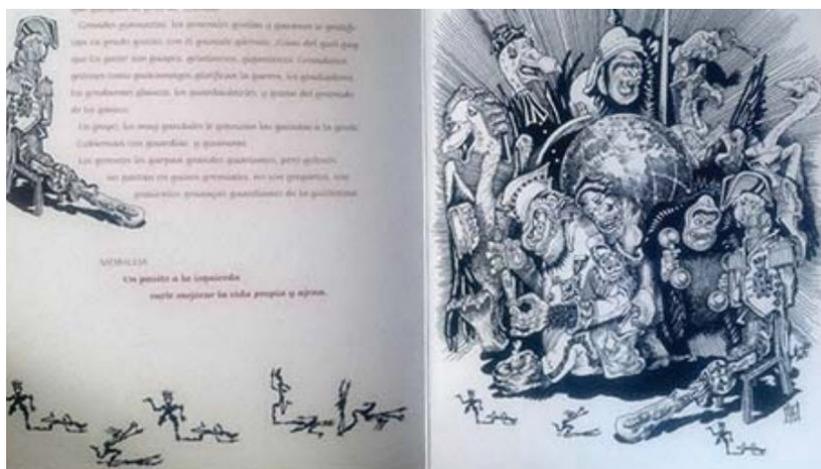
Él se lanzó a volar yendo mucho más allá de las capitulares esperadas. Se mandó toda una novela por cada una de las microfábulas. Minuciosa interpretación detalle por detalle, confiriéndoles una vida y una dimensión impensada, tanto geográfica cuanto semántica y política, destacando con su mordaz y genial trazo el humor hasta darle ribetes de tragedia. Cómica, por cierto.⁶

Amengual diseñó también la “espléndida presentación” y las *Microfábulas* fueron editadas esta vez por Marta Dujovne y Víctor de Zavalía, quienes con esta publicación iniciaron una editorial de libros de artista.



5 “G”, *ABC de las microfábulas*, Madrid, Del Centro Editores.

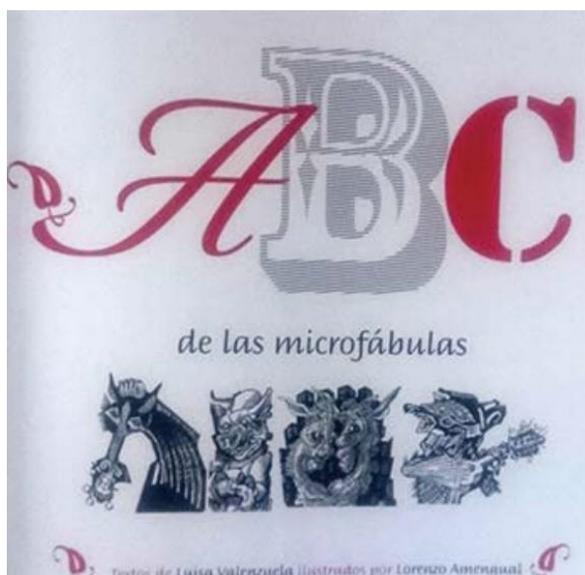
6 “Introducción”, *ABC de las microfábulas*, Buenos Aires, La Vaca.



En las reproducciones que anteceden se puede observar cómo los dibujos de Amengual han potenciado la microfábula de Valenzuela, utilizando como estrategia la creación de híbridos repulsivos con los peores atributos del hombre y del animal en cuestión.

Además, en la edición argentina, la autora agregó un glosario. Este glosario correspondiente a la “G” cumple la función didáctica propia de los glosarios, aclarando para lectores de lengua española algunos localismos de la jerga política popular, como por ejemplo “gorila” y “gusano” para hacer posible la construcción del sentido del texto; pero también hay entradas que responden a una función puramente humorística, como “granizan las guindas”, expresión que la autora finalmente no define. En otras letras como la “A”, que cito a continuación, el glosario deja de lado su función específica y se constituye en parte integral del texto literario. En efecto, el glosario incluye sólo cuatro palabras: “Aracné”, “Ara” (tercera persona singular del indicativo del verbo “arar”), “alondra”

y “astro ardiente”. Las explicaciones que Valenzuela otorga a cada una de las cuatro palabras, como puede comprobarse, agregan las dimensiones mítica, simbólica, literaria y, nuevamente, incluyen una nota humorística.



Finalmente, es interesante poner atención a las contratapas del *ABC*, ya que en las mismas, como podemos ver, la escritora y el ilustrador comparten la responsabilidad del libro.

Bibliografía

Valenzuela, Luisa. *ABC de las microfábulas*. Madrid: Del Centro Editores, edición de arte ilustrada por Rufino de Mingo, 2009.

Valenzuela, Luisa y Lorenzo Amengual. *ABC de las microfábulas*. Buenos Aires: La Vaca, edición de arte ilustrada por Lorenzo Amengual, 2011.

Lo erótico, el secreto y el humor en la obra de Luisa Valenzuela

Eros juega y se divierte

por Dina Grijalva Monteverde

Toda buena escritura circula en pos del deseo. No escribimos sólo para contar una historia, sino para alcanzar algo que está más allá de lo que puede ser dicho. Y el deseo es algo que siempre está más allá, y se escapa, y nos obliga a llegar lejos persiguiéndolo

LUISA VALENZUELA

¿Para cuándo, por ejemplo, una prosa erótica en la que esté presente la alegría?

JULIO CORTÁZAR

Instantes antes de cobrar vida el lenguaje se erotiza, se carga con las hormonas del emisor (¡la emisora!), nos traiciona, se sacraliza, revienta, y sí, hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho

LUISA VALENZUELA

1. Haré un rápido recorrido por el erotismo lúdico en algunos de los textos narrativos de una de las escritoras más lúcidas, brillantes y lúdicas de la literatura argentina. Autora de una obra en donde el humor, la ironía, el poder, la llamada realidad, los juegos de palabras y la subversión están presentes y algunas veces se amalgaman en una escritura capaz de atisbar en aquello que escapa a nuestra percepción y que parece inaprehensible.

En la literatura de Luisa Valenzuela el ingenio y los juegos de palabras no son solo un juego retórico, en sus textos

podemos leer un sistema de vida, una concepción del mundo en donde el erotismo y el juego están en el centro. En ese hacer vital orientado por un afán lúdico, logra la libertad creativa, alejada de la solemnidad y de la norma. En su escritura podemos leer la concreción, la puesta en práctica estética de un proyecto existencial, de búsqueda de libertad. Asistimos con ella entonces a una suerte de emancipación jubilosa, a la constante invención, a la diversidad creadora.

Y en el ejercicio de su libertad escritural ha contribuido a liberar al erotismo de su *corset* judeocristiano, y de manera simultánea, a la liberación del lenguaje del *corset* normativo. Tal vez es el lenguaje el gran protagonista de algunos de sus textos, a la manera de la mejor tradición oulipiana. En ese experimentar con el lenguaje, inventar palabras, crear juegos con ellas, logra exprimirle a nuestra lengua el máximo de expresión posible. El humor y a la ironía, en nuestra autora es siempre un arma lúdica que apunta en contra de la tradición patriarcal. Como señala Adelaida López:

El humor en la actual literatura femenina latinoamericana tiene un sello propio y muy original [...] Yo me atrevería a decir que —hermanado con la ironía— ha sido el arma literaria más eficaz de subversión contra el patriarcado. Las escritoras latinoamericanas se han rebelado contra los clichés de los ensayos moralistas, los cuentos de hadas, las novelas rosa, las canciones románticas y los refranes (que tenían sujeta a la mujer en estereotipos absurdos) apropiándose intertextualmente de ellos para denunciarlos y superarlos.¹

Ahora incursionaremos brevemente en el mundo del eros lúdico y festivo, en el derroche de artificio y de imaginación que, siempre antisolemne e irreverente, recorre varios de los textos de

1 "Feminismo y literatura en Latinoamérica: un balance histórico", p. 271.

Valenzuela y de donde un flujo de vitalidad parece desbordar sus páginas. Nos asomaremos de manera especial a la segunda novela, por su extraordinaria textura erótica.

2. El humor y el erotismo están ya presentes en la primera novela de Luisa Valenzuela: *Hay que sonreír*, pero será en la segunda, escrita en Nueva York, en donde la autora muestra por vez primera una ironía extrema y un particular gusto y habilidad para los juegos lingüísticos y textuales, dos llaves que le permitirán hablar de temas antes silenciados. *El gato eficaz* es una novela experimental en la que es significativa la voluntad de acceder a secretos del inconsciente, secretos que pueden aflorar al dejarse llevar la autora por las sorpresas del lenguaje.

En *El gato eficaz* los límites entre sueño y realidad se desdibujan, lo extraño irrumpe y ya no podrán establecerse con nitidez las fronteras entre razón y locura. Aquí se expresa sin ambages la entrega al frenesí dionisiaco. Texto hecho de palabras que crean imágenes de un Eros liberado y gozoso. Este es uno de los primeros textos escritos por una narradora latinoamericana en donde el erotismo femenino no necesita del amor para expresarse.

El gato eficaz crea su propio espacio y tiempo, crea ante la lectora/el lector un universo en donde se suspenden las leyes y reglas de la vida cotidiana, tal y como dice Roger Callois que sucede en el juego, en esta novela se crean nuevas leyes que transgreden y subvierten las leyes del orden establecido y se redistribuyen significados y valores. Son privilegiadas en esta novela las estructuras de juego, proliferando y superponiéndose en una compleja red que atrapa a la lectora/al lector, quien al leer el texto se vuelve cómplice. Aquí la autora utiliza una escritura fragmentada, recurre a la polifonía, a la multiplicidad de voces para enfrentar el discurso patriarcal, unívoco. Se invierten y contradicen los cánones del discurso hegemónico, transgrediéndolos incesantemente, con un sentido crítico y liberador. Todo ello con un humor que propicia la identificación

y la complicidad y algunas veces incita a la catarsis de la risa. Esta novela al ser leída logra fascinar sumergiéndonos en un continuo juego estético, lingüístico y erótico que invita al gozo y reflexión en un vaivén incesante. Como afirma Juanamaría Cordones:

El texto aparece como vehículo de goce erótico, maliciosamente crítico de la práctica textual, la escritura y la lectura. Apartado de la búsqueda de totalidad y trascendencia de un logos central, enfoca en el proceso plasmando la huella de la trayectoria de un signo errante que se desplaza metonímicamente con aliento dispersivo.²

Asistimos aquí a la multiplicación de los juegos: de cartas, de ajedrez, de monedas, eróticos. Se juega a armar rompecabezas de palabras. En el discurso fragmentario y elíptico brilla lo lúdico del lenguaje, las repeticiones, las onomatopeyas, los símiles, los juegos con los acentos. Leemos frases así: “Confesión esdrújula: Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope.”

El gato eficaz evoca una ciudad de Nueva York alucinante y fantasmagórica, con un lenguaje que desde los márgenes conmociona la palabra establecida; en un ensayo acertadamente titulado “El gato eficaz: la celebración de eros”, Nelly Martínez escribe: “la novela se brinda como texto de goce o exploración y descubrimiento: escritura liberadora que invita a un solidario ‘otro’ a participar en su producción.”³ La narradora de *Gato* se presenta en un inacabable juego de construcción y deconstrucción, se desdobra y multiplica sin cesar en plurales otredades que su “yo” potencia y que se expresa en y por la escritura del texto. “Por eso voy cantando y me transformo”⁴ aclara la voz narrativa permitiendo vislumbrar una práctica escritural por la que el

2 “El gato eficaz: discurso lúdico-erótico”, pp. 239-245.

3 *El silencio que habla. Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*, p. 82.

4 *El gato eficaz*, p. 108. Las citas las tomaré de esta edición, anotando el número de página.

proceso de la enunciación se reconstruye continuamente en y por el lenguaje,

incesantemente se convierte en otro: sujeto ‘procesado’ o ‘en proceso’ al decir de Julia Kristeva, o sujeto subvertido, en palabras de Jacques Lacan, vale decir, movido por las fuerzas del deseo que Valenzuela metaforiza en el juego del fuego recreador. Como siempre en el mundo ficcional de la autora, este deseo es el deseo de “el otro”.⁵

En *Gato* se expresa el afán de transformar la realidad al potenciar las múltiples facetas de la *protagonista*, a la vez que busca trastocar radicalmente el mundo que habita accediendo a la realidad de “el otro”. Esta novela propicia un doble movimiento de introspección y proyección que proclama una praxis compartida de recreación. Leemos en las líneas finales una clara invitación de la protagonista a un “otro” a integrarse a la lúdica práctica subversiva de un Eros que la ha transformado a ella, de un Eros en quien reside la esperanza. Inés Mallinow ha señalado que en esta novela: “Valenzuela con desfachatez —¿significa esto una negación de la fachada?— tiene la fuerza de mostrar el mundo de la mujer por adentro”.⁶ Aquí se abre paso con la palabra un erotismo femenino múltiple, se expresa literariamente la pluralidad del eros femenino, como ha sido estudiado por Luce Irigaray y Hélène Cixous. En *Gato* la

5 Nelly Martínez hace referencia aquí al artículo “Le sujet en proces”, en el que Julia Kristeva examina la práctica vanguardista y en donde relaciona esta práctica con la subversión del sujeto unitario tradicional: “A travers une pratique spécifique qui touche le mécanisme même du langage... l’*avant garde*’ littéraire présente à la société —ne fut-ce que dans ses coulisses— un sujet en procès, s’attaquant à toutes les stases d’un sujet unaire. Elle s’attaque ainsi aux systèmes idéologiques clos (les religions) mais aussi aux structures de domination sociales (l’Etat).” Kristeva sostiene que al deconstruir al sujeto tradicional y al procesar la ideología dominante, la práctica de la vanguardia literaria abre camino a una práctica política. *Op. cit.*, p. 92.

6 Inés Mallinow. *La Gaceta*, Tucumán, 29 de septiembre de 1991.

protagonista expresa una sexualidad plural, con zonas de placer diseminadas en todo el cuerpo femenino, describe una economía sexual múltiple —y siempre multiplicable— que simboliza la imagen de un “universo en expansión al que es imposible asignarle límites”.⁷ Se expresa en esta novela textualmente la libido femenina, caracterizada como “cósmica” por Cixous.

A diferencia del placer fálico que erige como centro el órgano sexual masculino y que busca la consumación y clausura el placer, la *jouissance* que sugiere Lacan —y de la que escriben Irigaray y Cixous— recorre el texto de nuestra autora, busca prolongar el goce, lo renueva y recrea, juguetonamente lo extiende, lo despliega.

Uno de los recursos lúdicos presentes en *Gato* es el juego del *ilinx* o vértigo, siguiendo la clasificación de Callois. Este tipo de juego está regido por la transgresión y desorden que implican agitación y turbulencia que llevan a excesos de energía conducentes al paroxismo. En la escritura y lectura de una ficción regida por las leyes del *ilinx*,

se manifiesta una erótica de la forma que conduce a la naturalización del texto a otros patrones culturales, los sexuales. La voz narradora entrega pautas para esta lectura en el capítulo diez: ‘Paréntesis para tres variaciones lúdicas’, en que declara que todo es juego, para continuar con un apartado titulado: “Juguemos al fornicón”, jocosamente parodia del coito.⁸

7 “El sexo de la mujer está en todo su cuerpo[...] La geografía de su placer es mucho más diversificada, múltiple en sus diferencias, compleja, sutil, de lo que se ha imaginado [...] dentro de un imaginario que está demasiado centrado en lo único y lo mismo.” Luce Irigaray. *Ese sexo que no es uno*.

8 “El gato eficaz: discurso lúdico-erótico”, pp. 239-245. “Juguemos al fornicón” ha sido incluido en antologías de Luisa Valenzuela: *Juego de villanos* y *Brevs*; y en un bello libro que reúne Microrrelatos de 33 autoras: *Microscopios eróticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

En “Juguemos al fornicón”, la voz narrativa nos dice que “es éste un juego inventado por mí”, pero no es de ninguna manera un juego solitario, es un juego “para pasar bien el rato en compañía”. Aquí como en otros de los fragmentos capitulares de la novela, queda implícito que la voz narrativa es femenina y que invita a un “otro” del sexo masculino a participar: “Se juega mejor en parejas y resulta más fácil si los componentes de cada pareja pertenecen a sexos lo suficientemente diferenciados.” Queda claro que el fornicón no es juego de *agon* (competencia), ni de *alea* (azar), ni de *mimicry* (simulacro, imitación), y sí de *ilinx* (vértigo), que surge del deseo y puede conducir al frenesí y al delirio del placer: “Como no hay vencedores ni vencidos, el fornicón casi nunca crea altercados. La partida llega a su fin cuando uno de los dos —o más— participantes cae exhausto; lo que no quiere decir que haya sido derrotado, más bien todo lo contrario. El que más se brinda es el que mejor juega”⁹. Y más adelante, agrega: “Nunca se debe olvidar que éste es un juego de placer y no una competencia”¹⁰.

Conforme avanzamos en la lectura de “Juguemos al fornicón”, podemos leer cómo este jocosos texto es una parodia de la cópula y al mismo tiempo una concepción sobre la erotización del proceso de escritura y de su contraparte, la lectura. Erotización de la escritura cuando se escribe con el cuerpo; y una invitación al placer de la lectura. El título mismo inicia con un verbo en la primera persona del plural: un nosotros tácito que implica el “yo” de la voz narradora y el “tú” de la lectora/el lector. La invitación es a la intensidad, a renunciar a la simulación:

Bases:

- Prohibido simular sensaciones.
- Se debe atender a que la pareja también participe del juego.
- Se requiere mucha felicidad y olvidar el tremendismo.

⁹ *El gato eficaz*, p. 72.

¹⁰ *ibidem*, p. 73.

Y en el “*Modo de jugar*” leemos la invitación plena de humor y regocijo al juego erótico para llegar a la cópula sexual:

Uno de los jugadores deberá asumir el rol más o menos activo. Es decir que comenzará el juego estirando una mano sobre el contrincante y tratando de alojarla en sus partes más recónditas [...] y juntos empezarán a practicar una especie de respiración boca a boca que llamaremos beso. Es este un ejercicio bastante sano que oxigena los pulmones.¹¹

La incitación a participar activamente en el juego del fornicón puede leerse también como incitación a la lectora/ al lector a participar plenamente en la lectura: “En este punto del juego conviene que el jugador 2 comience a actuar, si no lo ha hecho antes de puro atolondrado”¹².

Estamos frente a un texto en el cual Luisa Valenzuela restituye la risa y el juego al erotismo, que han sido expulsados de ese ámbito desde los orígenes de la práctica judeo cristiana; quien convirtió a la sexualidad en un asunto mortalmente serio, sólo válido para la procreación. Casi para finalizar el juego-texto expresa la importancia primordial del lenguaje en la construcción del erotismo, que transmuta la sexualidad en rito, en ceremonia, susceptible de verbalizarse: “Todo buen jugador debe haber llegado a este punto sin ofuscarse demasiado —cosa que puede estropear la partida— pero comentando en voz susurrada los pormenores del caso.” El erotismo es imaginación, alegría, deleite:

Éste es el punto más difícil del juego, y consiste en ensayar el mayor número y variedad de poses sin romper el contacto. El juego se enriquece en función directa a la imaginación y al entusiasmo que ponga cada uno de los participantes en practicarlos.¹³

11 *idem*

12 *idem*

13 *ibidem*, p. 74.

El erotismo femenino no busca la culminación, la clausura del deseo; persigue el deseo y el placer de manera incesante: “El partido termina con gritos y suspiros, pero puede ser recommenzado cuantas veces se quiera”¹⁴. Y, con esa su ironía siempre a flor de piel —y de texto— inmediatamente agrega: “O se pueda”. El texto finaliza con un apartado titulado “*Advertencia*”. La advertencia es un párrafo de cuatro líneas, en él, con el humor siempre presente, podemos leer la expresión de la diferencia entre sexualidad y erotismo. La sexualidad busca la reproducción, el erotismo es placer, imaginación, juego. Veamos la advertencia: “Lamentablemente, como el fornicón es también un trabajo que se realiza para propagar la especie, se aconseja asesorarse antes en los negocios del ramo sobre las precauciones a tomar para darle un carácter verdaderamente lúdico”¹⁵.

En el capítulo 8, titulado “Ya saben de mí lo que está afuera, lo que quiero o rechazo”, vemos ya plenamente la inauguración en nuestra lengua de una de las innovaciones que surgen en la narrativa erótica femenina iniciada el último lustro de la década de los años sesenta: la puesta entre paréntesis del amor como condición legitimizadora del acto sexual, así como la total ausencia de moralización.¹⁶ Esta falta de requisito para

14 *idem*.

15 *idem*.

16 Fernando Curiel escribió sobre esta novela: “Rompecabezas. O testimonio personalísimo. O cuaderno de navegaciones eróticas. [...] *El gato eficaz* atrae por la rotunda ausencia de remordimiento, ejemplaridad o moraleja que usualmente caracteriza a las escrituras de este tipo. El amor físico del que habla se agota en el acto, en el apetito, en la reincidencia.” Ver contraportada de la edición citada de *Gato*. En *Gato*, Valenzuela reivindica un erotismo libre, gozoso, que se opone a la cultura patriarcal judeocristiana: “La tradición judeocristiana plantea la inmoralidad intrínseca del acto sexual: el placer es malo y sólo se redime la sexualidad si se vuelve un medio para expresar sentimientos íntimos, adquirir responsabilidades y, sobre todo, reproducir a la especie.” Marta Lamas. “Nuevos valores sexuales”. *Debate feminista*, p. 146. En el mismo volumen, encontramos un artículo con el sugerente título de “En los bordes del deseo”, allí, Isabel Lara expresa:

gozar de los placeres del cuerpo será iniciada en *El gato eficaz* y se recreará en textos posteriores de Valenzuela.¹⁷ En la escritura de nuestra autora ello no excluye la búsqueda del amor; pero sí deja de ser condición para el erotismo. Veamos cómo describe la voz narrativa el proceso de transformación —interna y externa— que siente vivir cuando entra en contacto corporal con un “otro”: “Es que muchas veces recupero mi forma original, bastante humana: unas curvas cargadas de silencio, caderas con presagios. Son milagros que ocurren cuando algún desconocido me besa largamente, cuando alguna boca recorre con unción mi cuerpo y me dibuja”¹⁸. Continúa escribiendo el deleite y las delicias de los besos, y cómo el hombre huye al descubrir que sus caricias han despertado a la mujer, aterrorizado ante la imposibilidad de responder plenamente al deseo femenino, situación que Luisa Valenzuela recreará en otros textos y será una de las constantes en su narrativa. Y aquí —como después leeremos en algunos cuentos y novelas de la autora— la huida del hombre que ha despertado el erotismo de la protagonista es irrelevante en relación con la transformación vivida, y con el placer que ahora ella ya sabe que reside en ella misma: “Huye por las calles sin siquiera mirarme, sin saber que la culpa es sólo suya [...] sin quererlo ha hecho una mujer y no lo aguanta. Tiene razón, qué cuernos. No hay por qué volverse épico cuando sólo se quiere pasar un buen momento. Un coito en un baldío, entre latas resacas, no es excusa ninguna para

“culturalmente las mujeres no han tenido permiso para el deseo, porque el ejercicio de su sexualidad, en términos culturales, ha estado ligado a su papel reproductivo, que no necesariamente tiene que ver con el deseo”, p. 283.

17 En su séptima novela, *La travesía*, leemos este diálogo: “Gabriel, estábamos hablando de sexo, no de amor ¿a qué inquietarse tanto? / Creí que eran una y la misma cosa. Al menos para ustedes las mujeres creí que eran una y la misma cosa. / Cuán errado, le suspira ella en la cara; cuán errado.” Aquí concluye el diálogo, pero inmediatamente la voz narrativa abre la duda de lo tajante de la separación entre amor y eros: “Y sin embargo...”. Esa duda relativiza lo anterior. (*La travesía*, p. 217)

18 *El gato eficaz*, p. 63.

ahondar en las almas”¹⁹.

Para concluir este acercamiento a *El gato eficaz*, me interesa enfatizar en el hecho de que con la lectura de esta novela asistimos a una práctica escritural que genera una visión dinámica del mundo, un mundo que integra realidades escindidas en la tradición, y con ello inaugura un proceso de transformación que se realiza en el erotismo, y que enfatiza en que esta transformación requiere necesariamente del lenguaje. El erotismo que aparece en la novela es un eros no limitado a la actividad sexual, es un eros difuso²⁰ presente en un sinfín de actividades vitales, es una invitación a vivir un erotismo pleno, gozoso, alegre; todo ello expresado en el texto con irreverencia y juego. La autora se descubre como una prestidigitadora del lenguaje, provocando con sus palabras la reflexión profunda y, simultáneamente, la risa. La revolucionaria visión presente en *Gato* propone acceder a ritmos creadores inmanentes que el logos reprime pero que afloran en escrituras subversivas como la propia novela, en expresiones corporales como la danza, en cierta música y, claro está, en el acto sexual.

3. También en algunos de los cuentos y minificciones de la autora aflora un erotismo burlón y risueño que suele presentarse como alegría e incitación a la libertad.

19 *ibidem*, p. 64.

20 Marcuse, en “La transformación de la sexualidad en eros”, sostiene que en una cultura no represiva “el tabú sobre el uso total del cuerpo sería debilitado [...] el cuerpo sería sexualizado, este esparcimiento de la libido se manifestaría primero en una reactivación de todas las zonas erógenas y, consecuentemente, en un resurgimiento de la sexualidad polimorfa [...] El cuerpo en su totalidad llegaría a ser un objeto de catexis, una cosa para gozarla: un instrumento de placer. Este cambio en el valor y el panorama de las relaciones libidinales llevaría a una desintegración de las instituciones en las que las relaciones privadas interpersonales han sido organizadas, particularmente la familia monogámica y patriarcal”. Expresa también que ello implica no sólo una liberación; sino una *transformación* de la libido, que supondría una erotización de toda la personalidad y “un esparcimiento” de la libido sobre las relaciones sociales. Ver *Eros y civilización*, pp. 188-189.

En “Visión de reojo”, uno de sus primeros microrrelatos, leemos cómo Luisa Valenzuela sabe jugar con el erotismo y la picardía de una manera vivaz, alegre, divertida. Se manifiesta aquí un juego con el doble sentido del lenguaje, lúdico, juguetón, desprejuiciado. Es un humor festivo que va colándose entre las palabras. El lenguaje coloquial se expresa aquí lleno de vida, de ingenio y de gracia.

En “Crisis”, en una estructura paradójica, se retoma la mejor tradición popular del humor, se recurre a la ironía y a la complicidad de la lectora/el lector.

Recordemos también el “Pequeño manual de vampirología teórica (Vademecum para incautos)”. En este cuento —como en muchos otros— Luisa Valenzuela muestra un cariz cortazariano, en la línea de las *Historias de cronopios y de famas*, en sus juegos antisolemnes, su irreverente manejo de la fantasía y su fino humor.

En la línea de la minificción que entrelaza el placer erótico al placer lingüístico, leemos “La cosa”, un texto que en su brevedad alcanza un alto grado de humor y de erotismo lúdico al describir el encuentro amoroso de dos personajes. El humor y la ironía se instalan desde las primeras palabras.

En estos cuentos —y en otros, como “La chica que se volvió sidra”, “Los menestres”, “El deseo hace subir las aguas”, “El protector de tempestades”— se nos presentan las alusiones al encuentro de los cuerpos con un fascinante ingenio en donde el erotismo tiene lugar gracias al juego con el lenguaje y se manifiesta no como algo ajeno o como un espacio de simple distracción, sino como una forma de acceder a la vida. La imaginación y la creatividad alimentan el juego vital en toda su magnitud.

Con humor, Luisa Valenzuela deja fluir la vida, la alegría, el gozo del cuerpo; lejos del tono dramático, trágico o solemne que ha adoptado tantas veces la tradición patriarcal. La risa, el juego erótico y el juego con las palabras son en sus textos una expresión de resistencia a las potencias hostiles a la vida. El irreverente encuentro de la risa y la letra permite alejar los poderes de la

solemnidad y la tristeza.

Erotismo, humor, irreverencia, ingenio, presentes siempre en esta faceta lúdica de nuestra autora; faceta que recorre su escritura, desde su primera novela —escrita hace más de cinco décadas en París, a los veinte años, titulada *Hay que sonreír*— hasta las palabras de *Juegos de villanos*.

4. En las novelas publicadas en 1990 por nuestra autora, también asoma su rostro risueño Eros. En *Novela negra con argentinos*, continúa la búsqueda por incorporar la visión femenina con una praxis escritural múltiple que exprese con las palabras su modo de sentir, reír, pensar, llorar, gritar, gozar, etc. En una de las escenas iniciales, Roberta “baila sus pensamientos. En esa noche su sensación inicial es que galopa y que galopa energía. Lo que más le gusta. Escribiría la palabra energía con mayúscula si estuviera escribiendo, pero está bailando aunque en realidad está escribiendo en una forma mucho más física: con el cuerpo”.

En *Novela negra* también aparecen los juegos de palabras en donde lo lúdico del lenguaje se engarza con un Eros sonriente.

La protagonista accede a las facetas lúdicas y creadoras liberadas por el amor, el humor y el sexo, como bien señala Nelly Martínez. En la escritura de escenas de encuentro cuerpo a cuerpo de Bill y Roberta asistimos a la búsqueda de nuevas formas de escribir el erotismo, que se hace aquí parte de la vida misma; la libertad y el juego, la risa alegre y plena de alborozo, crean un eros que es una fiesta. Y si en *Gato* está el fornicón aquí leemos al final un cuento erótico, que es paralelamente, un texto de crítica literaria. En ese “cuento pornográfico”, la autora parodia en clave de humor el lenguaje de la crítica literaria académica y a la vez proporciona una alegre lectura de los diferentes momentos del encuentro de los amantes.

Realidad nacional desde la cama es una novela en donde el juego y la sensualidad crean una dinámica de celebración que es una afirmación de vida en medio del desconcierto, el

caos, la hiperinflación, la pobreza y los militares que rodean a la protagonista.

El humor y el juego están presentes en el texto como dos armas que permiten expresar con intensidad la pulsión de vida. El humor asociado al placer, al deseo, a la alegría, como en la escena donde la protagonista llama al médico, quien al llegar a la habitación de la señora se quita la camisa a cuadros y su gorra de taxista y se pone su delantal de médico, lo cual tranquiliza a la mujer, quien no deja de observar que “es joven, es atlético, tiene buen lomo, cosa que no se le escapa a la señora.” La auscultación médica se convierte en un acto de placer:

Para eso es bueno, el doctor, para el consuelo: tiene la mejor de las recetas, y como quien no quiere la cosa le va pasando el estetoscopio por la sien, por los párpados, por los labios. Con delicadeza, como si fueran sus dedos, y el estetoscopio ya tiene temperatura placentera de tanto pasearse por el cuerpo de la señora [...] Ella no sabe lo que quiere. Por eso él la conmina a escuchar su cuerpo que le está diciendo cosas. / -El cuerpo se rige por leyes muy propias, como creo haberle comentado. / Se ve que él sí ha escuchado, a través del estetoscopio se entiende. Está sentado sobre la cama y cada vez se le va acercando un poco más. Y ahora empieza a auscultarla con el dorso de la mano, la punta de los dedos. / -Leyes muuuuy propias, reconoce la señora por decir algo. / -La ley del placer. /Ella lo sabe.²¹

La novela amalgama realidad, ficción y alegoría; el referente real es claro: La Argentina post-dictadura, con miseria, hambre, hiperinflación, rebelión militar; y en medio de esa compleja realidad nacional, triunfan las fuerzas de la vida: Cuando él le pide

²¹ *Realidad nacional desde la cama*, p. 46.

a ella bailar, ella se resiste y entonces Alfredi le dice: “-Levántate. Sólo la muerte puede paliar el miedo a la muerte. No vale la pena. Mejor es estar vivos y moverse, mientras se pueda. Tenemos que celebrar”; ella acepta y la novela concluye con la protagonista bailando con el médico-taxista-coronel-psicoanalista, primero en el centro de su cama y enseguida en el centro de una ronda formada por los habitantes de la villa, en medio de la alegría y el juego.

Podemos leer en ese final de baile, música y alegría, con ella y él danzando felices en medio de la ronda de los habitantes de la villa, liberados por la fiesta, el triunfo de Eros sobre Tanatos, de la vida de la sociedad sobre los intentos del poder por anularla. *Realidad nacional desde la cama* es una novela en donde el humor, la ironía, la vibración literaria y la esperanza abren una ventana al juego y al placer; como sucede en gran parte de la literatura que nos ha regalado Luisa Valenzuela.

Bibliografía

Anderson, Helene. “Autorretrato y testimonio en *Realidad nacional desde la cama* de Luisa Valenzuela: la dualidad del discurso especular”. *Letras Femeninas*, Asociación de Literatura femenina hispánica, vol. XXVII, núm. 1, 2001, Número especial sobre Luisa Valenzuela: 106-116.

Bravo, Cristina. “El erotismo festivo en las cuentistas puertorriqueñas de hoy”, en Antonio Cruz Casado (editor), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*. Málaga: AnMal, 1997.

Chas, Susana. *Cuentos de mujeres*. Selección de Fabiana A. Sordi. Buenos Aires: Santillana, 1998.

Cordonés-Cook, Juanamaría. “El gato eficaz: discurso lúdico-erótico”. *La palabra y el hombre*. núm. 75, 1991: 239-245.

Cortázar, Julio. *Último round*. México: Siglo veintiuno, 1969.

Domenella, Ana Rosa. “Luisa Valenzuela: ‘Donde pongo la palabra pongo el cuerpo’”, en *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. México: CM-UAM. 1999: 147-169.

Gliemmo, Graciela. "El erotismo en la narrativa de las escritoras argentinas (1970-1990). Apropiación, ampliación y reformulación de un canon". Dubatti, Jorge (comp.). *Poéticas Argentinas del siglo XX (Literatura y Teatro)*. Buenos Aires: Ed. Belgrano, 1998.

Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés, 1982.

Lamas, Marta. "Nuevos valores sexuales". *Debate feminista*, Año 8, vol. 16, 1977.

López de Martínez, Adelaida. "Feminismo y literatura en Latinoamérica: un balance histórico", en Roland Forgues (comp.). *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Universidad de los Andes, 1999.

Lorenzano, Sandra. "Los cuerpos de la transgresión" en *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. CM-UAM. 1999: 109-121.

Malinow, Inés. *La Gaceta*, Tucumán, 29 de septiembre de 1991.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, Barcelona: Ariel, 2002.

Martínez, Nelly. *El silencio que habla. Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

Seydel, Ute. "Múltiples final/idad/es del juego: Cristina Peri Rossi y Julio Cortázar", en Graciela Martínez Zalce et al (eds.). *Femenino/Masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*. México: UAM, 2005.

Trulli, Allison. "Hay que escribir: Luisa Valenzuela y su manera de infringir las reglas". Consultada en <http://www.clarku.edu/departments/foreign/trullithesis.pdf>, 6 de enero de 2009.

Valenzuela, Luisa. Entrevista con Margarita Krakusin, "En San Carlos de Bariloche con Luisa Valenzuela", *Alba de América*, revista del Instituto de Literatura y Cultura hispánica, Buenos Aires, volumen 17, núm. 32, 1999, pp. 411-422.

—Entrevista con Beltrán, Rosa *La Jornada*, 31 de enero de 1999.

—*El gato eficaz*. Buenos Aires: La Flor, 2001.

—*Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas, 2001.

—*La travesía*. México: Alfaguara, 2002.

- Escritura y secreto*. México: Ariel, 2002.
- El placer rebelde*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- Novela negra con argentinos. Trilogía de los bajos fondos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Realidad nacional desde la cama*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.
- Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Ed. de Francisca Noguerol Jiménez. Barcelona: Menoscuarto, 2008.
- Juego de villanos*. Barcelona: Thule, 2008.
- “Lo sagrado y lo profano”. *Página 12*, Buenos Aires, 12 de febrero de 2009.
- “Qué es escribir. Apuntes”, en *Peligrosas palabras*, pp.181-195.

Lupa sobre cinco viñetas

por Liliana Heer

La transgresión difiere del ‘retorno a la naturaleza’ pues levanta la prohibición sin suprimirla.

GEORGE BATAILLE

En el humor, la palabra, además de tomar cuerpo a nivel simbólico, evoca, tintinea, se adhiere a un goce erótico, burla dispositivos de control obteniendo el máximo de su vigor danzarín. Al igual que el erotismo es afirmación de vida, despilfarro, lujo, fiesta. Afrontar la muerte a través del desequilibrio de las convenciones, implica un estado abierto a lo continuo, alberga políticas de la experiencia *in progress*.

Del candor a la crueldad, el humor y el erotismo se expanden en la narrativa de Luisa Valenzuela, atravesando múltiples registros —menores y mayores—, posibilitando la emergencia de aleatorios desenlaces. Se trata de una proliferación en ascenso, ambos conceptos, eros y humor son articulados en escenas donde el desconcierto prima. Innovar, subvertir, desviar el punto de mira mediante ingeniosas técnicas, son algunos de los instrumentos ejecutados por la autora.

Especialista en suspenso, resulta imposible intuir hacia dónde irán sus personajes. Son los significantes quienes van a ser jugados —uno a uno y en conjunto— como si se tratara de una partida de dados en la cual el azar por instantes incide, y por instantes cede espacio a la trama. Cada palabra es siempre más cuando sale de quicio, navega por el intervalo entre semblantes, huye de estereotipos anulando las expectativas primarias del lector, proponiendo el desafío de una entrega aventurada.

Valenzuela es capaz de habitar numerosos mundos cuestionando la hiancia autor / narrador. En *El gato eficaz*, leemos: “Yo soy tan distinta cambiando a cada paso y teniendo que cargar

con un único nombre como si mi cuerpo y mi cara y toda mi persona no sufriera constantes mutaciones. Estoy en todas partes de mí misma y me transformo”.

Somos espectadores de diversas metamorfosis. Veamos una en *Novela negra con argentinos*. La secuencia corresponde a Roberta y Agustín:

Le miró la cara que ya se estaba sonrosando en las zonas menos expuestas y le dieron ganas de tirarle el vaso que tenía en las manos con un rápido gesto de muñeca. Agustín la pescó al vuelo. El vino no es un buen bronceador, le dijo mientras se ponía de pie, y los dos a un tiempo lograron una risa inesperada que los juntó en el mismo momento en que querían enfrentarse... Por un largo rato quedaron mirándose a los ojos, allá arriba, y el entendimiento no fue creciendo, fue creciendo el deseo, ese pajarito burlón.

El narrador bucea las expresiones y ademanes de Roberta. Ojos alertas a una rosada erección. Semioculta ella: la erección. Abajo. Arriba. Fugaz molestia de Roberta (por otras razones: siempre las hay). Es advertida su indignación, e interceptada mediante un comentario de Agustín que desplaza la tirantez tiñendo la tensión con tonos lúdicos. Hilaridad, pausa, acercamiento, libertad propia del humorismo. Como en un *tableau vivant*, aparecen los amantes burlados en la jaula abierta del deseo. Lacan en “Radiofonía y Televisión” establece diferencias entre el buen y el mal humor, asocia al primero con el saber alegre y al segundo con la cobardía moral.

Satisfacción erógena.

“Correrá un río de sangre, sí, pero esta vez será del verbo reír”. Según Oscar Masotta, el deseo pertenece al subjuntivo, el goce al indicativo, supone al cuerpo en el usufructo de un objeto. Las zonas bajas entran al ruedo con las tres pelotas de El brujo en *Cola de lagartija*. Coctel, convite, magma: mitad sarcasmo mitad

grotesco, tatuajes en lo más oscuro del humor protagonizan esta novela.

Cómo no recordar que sarcasmo viene de “sarx”: significa carne. Masticar, morder, escupir, salpicar. Parodia en puerta. Transposición de tonos solemnes burlan el punta de pie. La incongruencia de valores hace sonreír.

Cómo olvidar que grotesco viene de *grotta*: gruta, espacio extraño y familiar ajeno a la pedagogía satírica. Inicialmente, el vocablo estuvo asociado a pinturas ornamentales encontradas en la parte superior de la Domus Aurea. Formas diversas, confusión de reinos, lo animal y lo humano alterando principios estéticos: monstruos. Tragedia y comedia en simultáneo impiden la identificación compasiva tanto como la risa plena. Al incorporar fealdad, coexisten lo ridículo junto a lo estremecedor. López Rega es descrito en medio de la trilogía de su primer amor: seis dedos, el Gran Amor: la hermana Estrella alojada en su tercer huevo, y el sentir veneración hacia La Muerta.

Evoco aquel párrafo de Joyce en *Ulises*: “El que se engendró a sí mismo, mediador el Espíritu Santo y Él Mismo se envió a Él Mismo, Agenciador entre Él mismo y otro”, para citar un elocuente párrafo de la naturaleza mesiánica de El Brujo:

Tuvo un único hijo y fue él mismo: la única mujer que mereció sus genes fue precisamente aquella que lo infantó, para infantarlo. Con el mismo acto de nacer del propio espermatozoide logró la prueba de la primordialidad del huevo, la gallina nunca ha sido más que intermediaria y una vez cumplida su misión conviene destruirla.

Las deformidades prosiguen a ritmo metonímico instalando mamparas que invitan a un ominoso circo de la crueldad. Eje sintagmático contiguo, deslizamiento incesante de sentidos con refulgentes mechones realistas, más estallidos lenguaraces de imagería superlativa en busca del zigzagueante deseo siempre en fuga.

El goce del Otro en bandeja esarlata.

Intuición creciente, sorpresa, acontecimientos del cuerpo en la enunciación:

Ella tiene la cabeza apoyada sobre el pecho de él y mira en derredor con ojos velados por la saciedad. Pero siempre habrá lugar para una sensación más, un maravillamiento, porque una mano color chocolate amargo, lánguida, le empieza a trepar por la pantorrilla, los muslos, y se va acercando al centro del placer y ella mueve oh tan ligeramente el cuerpo para sin despertar al durmiente, abrirle camino a la mano negra que repta prometedora. Esa mano tiene vida propia y busca sabiendo exactamente dónde encontrar lo que busca, brindándose.

La travesía. Fragmento de un *Menage a trois* en sordina, en el cual Luisa Valenzuela recrea citas a medio andar y zonas dispuestas a ser conmocionadas desde lo más profundo: la piel. Discurso de cuerpos anónimos, sabios encuentros vibrantes en los que sabor, color, temperatura y gracia, hurtan prodigios sentires ajenos, experimentando voluptuosidad ante el PORQUE SÍ DE EROS.

Bibliografía

Valenzuela, Luisa. *El gato eficaz*. México, DF: Ediciones Joaquín Mortiz, 1972. Buenos Aires: Ediciones de la Flor / Litoral, 1991, 2001, 2005.

—*Cola de lagartija*. Buenos Aires: Editorial Bruguera, 1983. México, DF: Difusión Cultural, UNAM, 1992. México, DF: Planeta, 1998. Buenos Aires: Editorial Norma, 2007.

—*Novela negra con argentinos*. Barcelona: Editorial Plaza y Janés, 1990. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1990. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.

—*La Travesía*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2001. Bogotá: Editorial Norma, 2002, 2007. México, DF: Editorial Alfaguara / Universidad del Claustro de Sor Juana, 2002. Barcelona: Belacqva, 2007.

Luisa Valenzuela / Humor - Erotismo - Secreto

por Silvia Hopenhayn

Hay un secreto entre el humor y el erotismo; y parece que a Luisa Valenzuela se lo soplaron. Ella lo difunde, lo trastoca, escribe como soplando. Su escritura es un soplado, una llama que derrama. Un secreto a viva voz. ¡Segrega un secreto gregario!

Un secreto erótico, doloroso... pesquisante.

Su primer libro lleva por título abiertamente una ironía: *Hay que sonreír*, de 1966. Tres pasajes, “cuerpo”, “transición”, “cabeza”; tres personajes, Víctor, Clara y Alejandro y la primera línea de su vida: “Qué opio esperar”.

En esa espera... ¡Luisa hizo de todo! Libros, viajes, virajes... un andar gozoso por la vida, atento y cuestionador.

Una palabra frecuente que intercepta la sonrisa (aparece varias veces en su primera novela): “aburrimiento”. No porque la vida sea aburrida, es el tedio que dispone a que algo pase. El hartazgo lúdico, la búsqueda onírica...

El sueño (los sueños) puede ser la invención de los que se cansan y no solamente de los que añoran.

Sueños de animales, sus rebeldes aliados. ¡A alborotar el texto con unos cuantos rasguños! *El gato eficaz*, 1972. En su prólogo: el gato como texto de ruptura. “Me pregunto si no estoy trasapelada” [...] “Voy a hacer una apuesta contra el otro sector de mi persona”.

Los animales estarán presentes en sus microficciones, pequeñas jaulas entreabiertas o dadas vueltas.

Recuerdo un presente de Luisa, y en Luisa los presentes son siempre actuales, ella obsequia el presente, lo viste, lo envuelve, le da palabras... en fin, me regaló un colgante: era una jaula con los pájaros montados en sus barrotes del lado de afuera.

Recuerdo su “Zoología fantástica”, una metamorfosis mutante, donde cabalga la tautología. O sus palabras culebras de

“Cuentos de Hades”.

El animal es un secreto mudo que Valenzuela desviste hasta convertirlo en un abecedario: *El ABC de las microfábulas* (2011). Y es que “siempre hay un lobo” (del cuento “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”), o como ella misma quiso titular su libro, “A los gatos muertos, salud.”

Se la ubica, y ella se corre, descorrida, aguerrida... ¿Literatura de género? ¿Generosa del género! Generosa con el género, los géneros. Defiende lo que no se erige como único; o lo único que no se erige. Prefiere el cuaderno a su etiqueta, lo que se escribe o se vive, más que el título o el nombre que recibe o se birla. Vale más la persona que el personalismo, el cuerpo de la escritura (sí, sí, erótica) que la encuadernación rígida, mortuoria. ¡Viva la calentura del texto! Siempre que haya entrega, existirá la lucha. El sufrimiento como desafío. Y así llegamos a su desfachatez y paradojas gozosas.

La relación de Luisa Valenzuela con las palabras es de una amistad fecunda, las saca a pasear, sobre todo a las que salen poco, las más chabacanas y densas (“La densidad de las palabras”, otro cuento). Como el método que sugiere Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”; con algunas palabritas amodorradas, Luisa practica el *anacronismo deliberado*. ¡Cuánta vida semántica en sus relatos! Lo que cuenta, se palpa, por ese andar orondo de algunos términos.

Y sus tramas... tremendas. Divertidas, míticas, actualísimas, duras, voraces y, tiernas, sí. Humor para narrar el horror: *Cola de lagartija*, 2007. Pirueta narrativa novedosísima: relata en primera persona la historia de un personaje siniestro de la Historia argentina (López Rega), llamado el Brujo, y en un momento dado, esta primera persona, no pudiendo tolerar más al personaje que tiene que plasmar, decide abandonar el texto... ¡en la mitad de la novela! Y este retiro voluntario, por repudio, casi asco, obliga al lector a quedarse solo frente al perverso personaje quien aprovecha la ausencia súbita de la narradora para hacerse

cargo de contar la historia...SU historia. Y encima hay que entenderlo... Al final del capítulo dos, escribe “En esta sencilla ceremonia hago abandono de la pluma con la que en otras sencillas ceremonias te anotaba. Ya ves. Somos parecidos: yo también creo tener mi gravitación en los otros. Callando ahora creo poder acallarte. Borrándome del mapa pretendo borrarte a vos. Sin mi biografía es como si no tuvieras vida. Chau, Brujo, *felice morte*.” Y firma, en manuscrito, Luisa Valenzuela. El capítulo tres se escribe, entonces, de manera interrogativa: “¿Tres?”, produciendo, sólo con la pregunta, el terror y la incertidumbre frente a lo que sigue, o a cómo sigue la novela. Claro que semejante personaje no se va a perder la oportunidad de comandarla: “¡Qué bien me siento hoy rodeado de mí mismo... Hoy ya tengo otra cara... Voy a festejar esta cambio de piel.”

Valenzuela ya anuncia este traspaso peligrosísimo en una “advertencia”, a la manera de preanuncio de la novela, que comienza nada menos que diciendo: “Eso no puede escribirse”. Y sigue:

-Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable.

-Le daremos al Brujo la palabra, insisto. Por otra parte se echará mano a todos los recursos, se mitificará en grande como corresponde.

-Podría ser peligroso.

-Peligrosísimo. Se usará la sangre.

-La sangre la usan ellos.

-Claro. Le daremos un papel protagónico. Nuestra arma es la letra.

A diferencia de Cervantes en *El Quijote*, donde su narrador en el capítulo VIII NO SABE cómo seguir la historia y la encuentra en unos cartapacios en el capítulo siguiente (originalidad novedosísima, incluso para nuestros tiempos), Valenzuela hace que su narrador NO QUIERA seguir escribiéndola y la abandona en el capítulo 2.

Otra forma, desde le escritura misma, de plantear un “cambio de armas”.

Lo dice en su *Advertencia*: “nuestra arma es la letra”.

Como escribió Nina Berberova: “Un autor clásico siempre tiene algo cómico.” ¿Valenzuela, clásica? Será clásica inclasificable. Clásica flamante en estas *Jornadas Valenzuela*. Recién nombrada por la historia que ella misma va contando en sus novelas cuando nombra lo innombrable.

Retrato de Luisa

por Tununa Mercado

En los setenta, la pregunta sobre una literatura femenina con rasgos definidos se imponía en los ámbitos universitarios para circunscribir un campo de matriz propia, análisis e individualización de textos, y eventualmente una epistemología. La hipótesis descolocaba porque desarmaba certezas y era preferible un tablero estático e indiferenciado para situar la ficha femenina. Así Luisa, en ese año 1978, en Ottawa, escribía su ponencia para un Segundo Congreso Latinoamericano sobre el tema y, desafiando la dirección afirmativa que alentaba en la convocatoria, se dispuso a escribir que no existía tal lenguaje de mujer, usando un expediente que la tranquilizó sólo unos instantes: la de un inconsciente de la letra, asexual. La aparente conformidad que la dejaba en la mansa laguna de lo indiferenciado, estalló de pronto como una revelación. “Mis propias palabras se largaron a decir lo contrario de mi suposición consciente, y Madame Bovary ya no fue ni Flaubert ni *moi* y yo ya no era yo, era una muy otra de cuya boca —o mejor dicho de cuyas puntas de los dedos— afloraban las víboras de un decir diferente porque no, señoras y señores, no: antes de cobrar vida propia en lenguaje se erotiza, se carga con las hormonas del emisor (¡la emisora!), nos traiciona, se sacraliza, revienta, y sí, hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho.”

De ahí en más, Luisa parece liberar el cerrojo que confiscaba o confinaba la literatura escrita por mujeres en un espacio dispuesto por hombres, valiéndose de una llave incontestable: el Eros en su dimensión real e imaginaria. No le temerá al psicoanálisis, ni a Freud, ni a Lacan, ni a cualquier otra retórica disciplinadora, para posicionar y defender la escritura femenina, sexuada, con peculiar goce, de extensión ilimitada, de rebelde prosecución del placer en el espacio y con sus tiempos propios de cierre y

apertura. Frente al convento, sitio de confinamiento tan cerrado como la casa conyugal, la figura que elige en uno de sus relatos es la de una vendedora en el mercado, una marchanta, diríamos en México, que pregona sus bienes, los frutos del verano, color y verdor que parodian las formas de su cuerpo. Una contrafigura, blanca, sale del claustro, espectro de la prohibición y la censura. La libertad y la represión enfrentadas en el espacio público. Y allí, en esa contienda, el goce está en la forma ligera de la metáfora. Quien goza tiene color, aroma, formas femeninas: la carne fresca, el tomate, los pomelos ofrecidos a la venta, cocos peludos, materia insinuante. Quien censura y reprime es la tuna llena de espinas, una papaya seca... Boca, lengua, pulpa, delicuescencia, el placer del olfato. Un llamado a oler, probar, acariciar, frutos de mujer que están a la venta.

También el dolor, es cierto. En este universo dionisiaco hay máscaras de sal y lágrimas, cuchillos que hieren, tortura, víctimas, locura que emancipa pero también destruye. El “yo femenino” que ausculta lo diferente, el mundo, a través de los ojos de la máscara, sabe que en la celebración del ritual puede toparse con el terror, la pérdida, o con el semblante de la muerte. La ironía que estira los ojos y la comisura de los labios de Luisa Valenzuela, surge de una mirada sinóptica, en redondo, incisiva y, por eso mismo irreverente. Sibilina lengua que tiene el poder de modelar el objeto en el anverso y el reverso. Otro relato transcurre en el museo de Ciencias Naturales de La Plata, lugar físico que alberga los estadios de la humanidad y muestra las fronteras de las especies, un laberinto ordenado, acaso de pesadilla, se produce el desencuentro de los amantes. Desdoblamiento: una máscara, comprada en la tienda del museo, el doble por antonomasia, cubre el rostro de la mujer; máscara y rostro, fundidos, se reflejan en la vitrina que alberga a la máscara auténtica. Perturbador juego de imágenes que recubre y descubre lo siniestro.

Humor-amor. Ríos de chistes, solemnidad cero, divertimento. Cuando Luisa te dirige la palabra “amor”, al pasar,

como forma que consagra el afecto en un diálogo, dice quién es, un ser fuera de serie —la serie suele despedir estos seres— un ser que ha hecho su mundo con representaciones —máscaras, viajes, libros, rituales, cuentos de infancia, tratados— y presentaciones: su obra y su vida desplegadas en su casa abierta, con jardín exuberante, en el que crecen plantas que convocan a mariposas monarca oriundas de México, a loros de la Costanera porteña, a búhos del Paraná, zorzales criollos, chicharras rechinantes, cacatúas que hablan en sus aleros, perros propios y ajenos recogidos de la intemperie, gatos eficaces en sus correrías, lagartijas que recomponen sus colas. Un despliegue de atributos, en su cuerpo, ropa, collares, pulseras tintineantes y aretes pendientes, en su casa, en el ámbito social e íntimo en el que Luisa reina.

Lenguaje, Poder y Realidad Nacional El lastre y la piedad, o la realidad entre comillas

por María Gabriela Mizraje

Tu máscara te espera.
LUISA VALENZUELA¹

Luisa Valenzuela es una especialista en máscaras. Las colecciona, como saben quienes la conocen y quienes la han leído. Baste pegar una ojeada a su Facebook oficial para corroborarlo, partiendo de la forma en que gusta autodefinirse: “una viajera empedernida, enamorada de máscaras, rituales y carnavales”. Y las máscaras cumplen distintas funciones. A los efectos de articularlas con la propuesta del panel, mencionaré sólo algunas de las muchas que suele desplegar en sus obras.

Las dos básicas, las que activan sus principales mecanismos, son las del juego y las del poder, y alrededor de ellas se levantan, por supuesto, las tramas del erotismo, de la política, de la sociedad, de la familia, etc.

De la fuerza lúdica a la fuerza del empoderamiento, un abanico de posibilidades puede tocar al otro, ya seduciéndolo, ya excluyéndolo. Es preciso tramitar prontamente el pase, captar y guardar la contraseña para penetrar en ese universo, que se pretende esquivo. Varios textos dan un breve tiempo a los incautos y a continuación los precipitan en esa plataforma que a menudo puede parecer un vacío (simularlo) pero siempre es un lleno: precisamente el lleno de las máscaras.

Valenzuela está dispuesta a probar casi todos los rictus, aunque existe una acción que a sus personajes les pasa algo más inadvertida que las otras: qué ocurre cuando la máscara cae, se cae, no por decisión de quien la porta sino por pericia y transparencia

¹ Luisa Valenzuela, *La máscara sarda, el profundo secreto de Perón*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012. p.30

del ojo que la mira. Y de esa escena de desnudez no hay vuelta atrás, cambia el semblante de las relaciones por más movimientos de artilugios que se despliegan a su lado. Es como la pérdida de la inocencia, la entrada a la hipocresía, el punto en que todos eligen ser cómplices para que una mentira consensuada valga más que muchas verdades, y es —definitivamente— el triunfo de la impostura, que hoy puede disfrazarse de pacto social, mañana de conveniencia y que mata de modo irreversible cualquier luz o acto de auténtico cariño.

Los personajes de Valenzuela lo saben y algunos de ellos lo expresan a viva voz, como la protagonista de “Viaje” (cuento de *Simetrías*, 1997), quien confiesa: “Cuando oigo la palabra amor, saco la pistola” (p. 49).

Hay una clave en el punto en que se funden y confunden mentira y ficción, dos dimensiones provenientes de paradigmas diferentes, pues si una tiene su anclaje en los fundamentos filosóficos y existenciales de la moral, haciendo pie asimismo en la lógica (ejes de la verdad y la mentira), la otra circula por los basamentos literarios, activando su par de opuestos ya no en lo verdadero y lo falso sino en lo verosímil y lo inverosímil. La primera lleva la impronta ética, la segunda es estética; el espíritu crítico enfrenta y juzga ambas.

Juego y poder, entonces, articulan cada uno un par de escenas vitales y también mortales. Cuando lo que se juega es la vida, las ganas de jugar, fatal e inevitablemente, disminuyen. A veces lo que hay detrás de la máscara es perecimiento y a menudo el rostro que la porta se compromete tanto con ello que acaba por calcarla, por adoptar sus rasgos. Se trata de una forma de muerte en vida, su fascinación es su fin. Porque antes o después, siempre hay que volver del juego de las máscaras y quien no lo hace queda atrapado del otro lado de la faz. Signos secuaces del miedo a perder, llevan en sí una carga descomunal, aunque en más de un sentido previsible.

Pienso en la mujer yacente que se convierte en estatua (“Estatua de arena” (*Antología personal*, 1998, pp. 107-110)², o en Juanne (Juvennu) transformado en oveja, en chivo expiatorio (*La máscara sarda*, 2012, p. 30). (Ambos contra su voluntad.)

Los deseos oscuros y los otros (2002) salen a explicarlo claramente:

“Ese vagar y divagar por vericuetos del alma y mi pasión por las máscaras: todo uno. Las máscaras ocultan la cara dejándola a una detrás, enterita e intocada sólo en apariencia, porque la máscara transforma. Y, no contenta con eso, la máscara suele ser la mediadora entre el mundo que conocemos y el mundo de los espíritus” (p. 27). Al “...calarse una máscara: se asume una identidad otra” (p. 28).

“La verdad detrás de la máscara. La tediosa, minuciosa verdad que alimenta la digamos belleza del texto literario (la máscara): quiero conservarla” (p. 179). De eso se trata: de la decisión de querer conservar o no la verdad, alguna verdad, detrás de la máscara.

El sujeto puede relatar tantas veces un cuento, a los fines de engañar, que casi pareciera que acaba por creérselo, pero el espejismo de las palabras no logra invisibilizar las acciones. La máscara negra que descansa al acecho sólo puede deletrear una pérdida (de y para la persona enmascarada). Y otra vez el todo se asimila a la nada, el lleno al vacío.

Así la “desesperada necesidad impracticable de anotarlo todo” (que apuntan *Los deseos oscuros y los otros*, p. 39) encuentra un correlato en la necesidad de borrarlo todo (en el cuaderno de “Viaje”, donde la protagonista describe su irrefrenable propensión a hacerlo) o en el hecho de ser ciudadana de aquí o de allí, de todas

2 En este cuento hay aparte otra metáfora, la de la relación entre el artista y su creación, el artista homologado a un Dios, el escultor y su obra: “Hágase la estatua” y la estatua se hizo. Qué mayor poder del lenguaje que ese modelar imperativo, propio de dioses.

partes, de ninguna parte, “sin pasar la frontera de migraciones” (*Simetrías*, p. 53).

Borrar las huellas, según la propia conveniencia, tal es el *modus operandi* del Isohador de *La máscara sarda*, conciente de la gran paradoja: “hay que ser muy conspicuo para pasar inadvertido” (p. 34). “Tenía que filtrarme inadvertido para lograr mi propósito: para borrar huellas ajenas no se puede andar a cara descubierta” (p. 36).

Esto constituye un *leit motiv*. Resulta significativa para tal tópico la relación entre invisible e invencible, entre los conspicuos y los incautos. “Invencible?” (en tanto pregunta) se titula el microrrelato de *Libro que no muere*, de 1980, que así lo plantea: “Sospecho que los cambios suelen realizarse en bocanadas, y es en estos instantes de verdadera mutación cuando desaparecemos por un rato del mundo de los vivos (es decir el de los piolas, el de aquellos que se aferran con las uñas a su magra posibilidad de ser visibles, conspicuos, evidentes, estridentes, sólidos)” (*Antología personal*, p. 53).

Hay que trazar estrategias, sustraer al otro y lograr sustraerse uno para pasar desapercibido mientras se está ejecutando el plan: “Entonces hay que ganarles de mano, entonces hay que hacer lo que hacen todos: tratar de sabotear el mecanismo, de ponerle en los engranajes unos granos de arena...”, asegura el abogado protagonista de “Los censores”, de *Donde viven las águilas*, libro de 1983 (*Antología personal*, p. 62), un censor voluntario, por vocación creciente.

El carácter cíclico del relato “Los censores” describe y descubre un mecanismo de la condena: el que condena y excluye a los demás, forzando interpretaciones y violentando los hechos y las palabras, acaba condenándose a sí mismo y atrayendo la muerte sobre sí.

Indudablemente y así concebido, el lenguaje es poder pero, en su cara complementaria, asimismo el silencio lo es. De ahí la intensa ambición de borrar tanto. Se puede borrar un

nombre pero las borraduras vuelven, como en *La máscara sarda*. Como en las sardónicas marcas de la historia, usar el poder para borrar a alguien también es cargar con la responsabilidad de hacerlo desaparecer. De ahí el magno esmero, “Nunca pero nunca dejaremos cabos sueltos” (p. 36).

“(Nadie me puede golpear porque no estoy en parte alguna.) No estoy para los otros”, planifica y celebra la viajera, en *Los deseos oscuros y los otros* (p. 43), pareciéndose demasiado a la protagonista de “Viaje”.

Máscaras para el juego y el poder, por un lado, y por otro, máscaras para la identidad y para la muerte. Con el juego están el placer y la risa y además la creatividad; con el poder está la política —en sentido amplio, ya las políticas partidarias, ya las de las relaciones personales y sociales, en el sentido del famoso lema feminista: “lo personal es político”. El sexo, por lo tanto, corresponde a ambas: al juego y al poder.

De la mujer sujeto, sujeta de sus propias formas y espejismos, dan cuenta algunos quiebres en el tiempo y en el espacio, que propician ya la superposición o ya la pérdida. “Mañana no sólo será otro día, será otra parte” o “Yo quiero estar en mañana” asegura la narradora de “Viaje” (p. 53).

Los deseos oscuros y los otros —libro de 2002— es claro en este sentido. Porque esos “Cuadernos de New York” —tal el subtítulo— se ordenan y completan desde Buenos Aires muchos años después. La temporada estadounidense se convierte en travesía de la escritora argentina dislocada en el recuerdo y sus proyecciones. Y Buenos Aires, pegando un salto por encima del *lugar común* del tango, se transforma en “ex querido”.

Al leerlos en paralelo, puede establecerse un contrapunto entre el relato “Viaje” y el viaje al interior de las anotaciones del pasado en los *Cuadernos de New York*.

La “pasajera en tránsito” (“Viaje”, p. 51) completa y complementa, con sus reflexiones sobre el espacio y el tiempo, cualquier periplo de personaje de exilio. La pasajera en tránsito

no es la exiliada (la libertad está de su lado y nadie la perseguirá, es más bien ella quien persigue un destino) pero tampoco acaba de ser la turista, pues la incomodidad la acompaña de manera rotunda. Es la que está sin estar, la que verdaderamente sólo parece viajar, yendo y viniendo, dentro de su cuaderno, apuntando y borrando el derrotero de las letras, interviniendo en su propia geografía interior, barajando colosales mentiras, para un viaje tan grande que acaba por ser tan poca cosa: “Y borro con ganas. No hay que tener piedad. En un viaje como éste no debemos cargar lastre” (“Viaje”, p. 53).

En “Viaje” se produce una dislocación de la persona, 1ª y 3ª del singular, se cambia de foco, cambia la perspectiva tras una pausa. El relato venía narrándose en 1ª y después del viaje, luego del regreso que no se narra y de un blanco literal en la página, acontece la escena del encuentro de los personajes en 3ª (con narrador omnisciente). El salto que va desde el punto de vista de la narradora protagonista tan sumergida en su historia al punto de vista del narrador omnisciente conforma también un viaje, un viraje del texto. Vuelve a la 1ª del singular cuando el narrador transcribe las anotaciones de ella en su cuaderno (y casi nos olvidamos de que, por un momento, había mediado esa voz de la 3ª, y el montaje permite percibir un continuo entre todo el bloque de la primera parte del relato y esta última).

Algo comparable ocurre en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” (de *Simetrías*), donde, por el punto de vista alternado junto a otros procedimientos de ensamble, se logra un efecto: que las voces (y por lo tanto las realidades) se superpongan, combinando los planos. Irrumpe la presencia de los otros (o de las palabras de los otros) en la mente de uno y asimismo el paralelo de las versiones (cómo ve la protagonista y cómo es vista, cómo habla y cómo es hablada, etc.).

También advertimos cómo se articula la tercera persona de *Los deseos oscuros y los otros*: “quien esto escribe” (p. 42) o más aún “Qué loca galopante esta tipa” (p. 42). Se construye un

desdoblamiento, una ajenidad, aun cuando esa tercerización no garantiza ninguna objetividad. Por el contrario, se recurre a ella porque resulta demasiado fatigada la primera persona del singular y es preciso ampararse, al menos por un rato y ante los otros, del peso de lo que aquella precursora en nuestro país de la literatura producida por mujeres, la genial Juana Manuela Gorriti, llamó en su diario “el enfadoso pronombre”.

Los personajes de Valenzuela suelen buscar el “yo”, el poder de emitir y regular un lenguaje alrededor del “yo”, pues es la forma pronominal con la que la autora parece sentirse más cómoda, con la que más fluyen sus ficciones (e incluso sus ensayos). Conjuga y juega la mayor parte o lo más significativo de su obra en primera del singular. O bien, a menudo, cuando no lo hace, cede la voz para que se explayen en estilo directo los personajes (es decir, otra vez desde la primera persona, dramáticamente), entrando y saliendo de la declinación gramatical como hace la realidad nacional que llega hasta la cama y sale desde ella. [Me estoy refiriendo, claro, a su novela de 1990.]³

En el corpus de Valenzuela, hay cierta realidad nacional que se cuenta al filo de la ironía, incluso del humor. Cosas así ocurren, por ejemplo, en *Libro que no muerde* (1980), en “Crisis”, donde se logra mediante el efecto sorpresa restar tragedia al acontecimiento: “Pobre. Su situación económica era pésima. Estaba con una mano atrás y otra delante. Pero no la pasó del todo mal: supo moverlas”. El procedimiento, muy aprovechado en los textos de Valenzuela, consiste en devolverles cierta dimensión literal a las palabras, refocalizando las frases hechas, volviendo a mover lo que uno u otro tropo han congelado. Subir y bajar de la denotación a la connotación y muchas otras veces a la inversa, como aquí, de la connotación a la denotación, lo cual implica un retorno al origen, a la madre del lenguaje.⁴

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

4 Dentro de un albergue de filosofía del lenguaje, pienso que podríamos

En cambio, otras realidades nacionales (así como latinoamericanas o de otras latitudes) acarrearán cargas más pesadas o intensas. Sin embargo, la perspectiva desde el punto de vista de la narración, de la *dispositio*, del léxico u otros recursos literarios aseguran prácticamente siempre el distanciamiento (en términos brechtianos), como una voz de alerta, como un super-yo narrativo que aspira a no pegarse (es demasiado evidente el miedo —que constituye a su vez un deseo perpetuo en Valenzuela— a quedar adherida), el mismo movimiento que en textos con ecos más autobiográficos la lleva a perder el amor o la amistad o cualquier otra forma de vínculo afectivo.

En “De noche soy tu caballo” (relato sobre un revolucionario que regresa, en el libro *Cambio de armas*, de 1982), en una dicotomía clásica, se conjuga la épica atentando contra la intimidad de la pareja. Pues la épica consiste precisamente en esa dimensión que reclama ahí afuera el compromiso del personaje —llamado Beto: hay épica y réplica (femenina). Aquí la ironía no tiene humor, así como los militares hacen desaparecer personas, en el cierre del texto la mujer, haciendo equilibrio entre sueños y realidades, afirma acerca de las cosas de prueba y de recuerdo: “decreté que no existen” (*Antología*, p. 52).

La realidad nacional para Valenzuela es un poco como esa ilustración de Quelot (me estoy refiriendo al magnífico catalán Joan Miquel Martínez Piera), que acompaña la tapa de *Simetrías*, libro de 1997. Sabe que por aquí hay un gato o por allí un avión o más allá una mano con revólver, elementos que van fragmentándose para recomponerse al fin en otros mundos, desde distintos ángulos que, habiendo partido de un mismo plano, al cabo son esferas separadas.⁵

aventurar que todo hecho de connotación abre ramificaciones, generando hijos a las palabras y las frases. Connotar tira el cuerpo del lenguaje hacia adelante y denotar lo tira hacia atrás. Y en ambos casos se producen movimientos. (Nada queda intacto.)

5 Podemos advertir el toque *naif* de esas imágenes, el juego infantil, las ilustraciones de cuentos para niños de Quelot. Siempre un avión puede dejar a alguien en otra escena: literalmente, aquel al cual el personaje se sube en

De las simetrías (relatos de 1997) a los entrecruzamientos (ensayos de 2014, en torno a Julio Cortázar y Carlos Fuentes), sus literarias geometrías habilitan la arbitrariedad o el azar de las reuniones. Sus simetrías son con frecuencia disimetrías o asimetrías; sus entrecruzamientos, una cruza para permitirse cortar el azar y beber de sus fuentes.

Existen además abordajes menos de primer plano que de detalle para señalar algunas atmósferas de las realidades nacionales, ciertas formas propias que se ubican más allá —o más acá— de los acontecimientos políticos mayúsculos que con frecuencia la obra de Valenzuela atraviesa. Pues, por ejemplo, al leerla yo logro reconocer, no sin dolor, que realidad nacional es también la pereza o el abandono de ese museo de la ciudad de La Plata, donde las piezas acumulan polvo o el vendedor de la tienda duerme. En cinceladas laterales (ya que estos datos no hacen a lo central de la historia), es descripto un estado de cosas que transparenta cierta idiosincrasia argentina. (“La máscara y la palabra”, en *Antología*, pp. 105-106).⁶

A la realidad nacional sobre la que Valenzuela suele volver le cabe un siglo, el XX (no es una autora que ande figoneando en el siglo XIX, por ejemplo) y le caben fundamentalmente dos sayos políticos: el peronismo y la última dictadura militar, acaso porque son los momentos de mayor reverberación por sus propias vivencias y seguro también porque ambos encierran una enorme potencia literaria. La misma va a encontrar su mayor síntesis en el más simétrico y quiásmico de los textos de la autora, que es precisamente el que lleva ese título, prestándose al libro en su conjunto y cerrándolo: “Simetrías”. Ahí quedan reunidos ambos tiempos históricos y ahí también los límites del poder femenino dictados por las coyunturas políticas (cuyas dataciones son

algún aeropuerto, o imaginariamente, uno en el que elige evadirse de lo que incomoda.

⁶ Se me figura que la máscara es como el arco y la palabra como la flecha.

explícitas: 1947 y 1977, respectivamente). Quizá valga la pena recordar que la primera presidencia de Perón se extiende desde 1946 hasta 1952; en tal contexto, el personaje enamorado de la dama en la década del `40 es, de manera literal, “Un orangután, ni siquiera un gorila” (p. 169).

De esas zoologías casi fantásticas y las cavernas de los históricos rechazos, podemos pasar a revisiones más recientes, donde un libro como *Entrecruzamientos* se propone desarrollar una espeleología (la ciencia que estudia las cavidades subterráneas), según la metáfora de la definición dada en él. Lo que advertimos son diálogos “reales” reproducidos, más diálogos producidos como efecto de un montaje, es decir que se trata de dos formas de desandar la realidad y de atraparla, proponiéndola.

Y Valenzuela reflexiona en estos términos: “...con Cortázar nunca se sabe, en él siempre se rozaban la realidad (sea lo que ésta fuere, recordemos que Nabokov recomendaba escribir la palabra “realidad” siempre entrecomillada) y lo otro: imaginación, sueño, desplazamientos de sentido” (p. 31).

Allí, siguiendo la línea de pensamiento de Fuentes como lector de Cortázar, vemos cómo la memoria es al futuro lo que la imaginación al pasado (p. 49) y también, aunque no queda dicho, conocemos previamente el quiasmo de esa regla: la memoria es al pasado lo que la imaginación al futuro.

Valenzuela, además, apuesta a imaginar la memoria.

La pequeña Valencia

por Guillermo Saavedra

Felizmente, el universo tiende al equilibrio entrópico. Suelo recordarlo cuando me siento decepcionado por tal o cual libro infligido a nuestro ecosistema literario: así como existen ladrillos impresos que envenenan el alma y secan el seso, también prosperan aquellos otros que ensanchan la imaginación, amplían las posibilidades de la lengua y desparraman el repertorio de prejuicios en cuyas aguas chapalea el cardumen de la ideología.

La obra de Luisa Valenzuela se ubica, sin excepciones que haya que perdonar, en el campo donde florecen estos últimos. Allí crece, y da fresca luz y clara sombra, sostenida en las tres virtudes mencionadas que se multiplican en frutos para todos los paladares.

Amable perversa polimorfa, Luisa le tuerce el pescuezo al sentido común por medio de la deliciosa eficacia de sus gatos y sabe volverse caballo nocturno para satisfacer expectativas de muy diversa laya.

Lejos de dormirse en los laureles que supo conseguir, desde una cama plagada de generosos inconvenientes, espía y conturba la realidad nacional, travesía que hace mover la cola a todas las lagartijas que, cuidándose del tigre, se amparan en la máscara sarda de una escritura que, una y otra vez, nos dice que, aunque el mañana se presente más negro que una novela con argentinos, plagado de simetrías, juegos de villanos, zoorspresas zoológicas, cambios de armas heréticos y cosas aún más raras que un libro que no muerde, hay que sonreír.

La última es, claro está, la coronación de un rosario de citas, peligrosas palabras que, en su entusiasmo, quieren hacer honor al brillo de una escritura en su orgulloso, necesario secreto. Pero, por sobre todo, es una clave y una petición de principios, tal vez una divisa.

Porque, si hay algo que caracteriza la obra de esta escritora imprescindible, es el ejercicio de una premisa ética trasmutada en estilo: sólo el humor puede redimirnos, o restañarnos, al menos durante el precioso presente de la escritura y la lectura, del inexorable paso del tiempo, la inconmensurable inequidad del mundo y el embarrado curso de la desgracia.

Un humor que Luisa, como una caridad bien entendida, empieza por ejercer sobre sí misma, para escandirlo luego como una fina lluvia sobre todas las cosas, en una cintilación erótica que hace de la palabra una herramienta y al mismo tiempo un fin; y, de la celebración del género, no una consigna, sino el salvoconducto frente a una realidad demasiado cargada de testosterona.

Se dice que Américo Vespucio llamó “Venezuela” al país que hoy conocemos como tal porque unas casas construidas sobre pilotes hundidos en las aguas del lago Maracaibo le hicieron pensar que estaba ante una “pequeña Venecia”. Tal vez pueda imaginarse, de manera análoga, que el calidoscopio literario que llamamos “Valenzuela” sea algo así como una “pequeña Valencia”.

Estoy pensando, claro, en la amable y bella ciudad española perfumada de enebros y tomillos; pero, por sobre todo, en la capacidad de cada elemento químico de combinarse con los otros.

Porque la obra de Luisa es tan hospitalaria como una ciudad mediterránea y tan dispuesta a asociarse en moléculas indispensables como un átomo de carbono.

Muchas gracias, querida Luisa, por la delicada topografía de tus libros, por la necesaria química de tus palabras.

COLABORACIONES
DEL EXTERIOR

El Gran Secreto de Perón: La máscara sarda, de Luisa Valenzuela

por Azriel Bibliowicz

En América Latina ha hecho carrera el dicho que México tiene un pasado que nunca pasa y Brasil un futuro que nunca llega. Estoy convencido de que esta máxima se puede aplicar perfectamente a la Argentina, tanto por su pasado como por su futuro. Y, tal vez por ello mismo, su realidad sea tan proclive a la literatura, como la mexicana y brasilera.

En *La máscara sarda*, de Luisa Valenzuela, nos encontramos con algunos de los personajes insólitos que marcaron la historia del siglo XX de este país del cono sur: López Rega, un brujo con alma de Rasputín que termina manejando los hilos del poder y quien centra su autoridad en el “gran secreto” que solo él conoce y que envuelve a Perón. Evita, cuyo cadáver se transporta de un lugar a otro como si tuviera un valor mágico y totémico. Isabelita, quien está, pero de alguna manera no está, y al igual que Cámpora, “el tío”, parecen figuras prescindibles en medio de un ajedrez perverso.

Han sido varias las novelas en donde esta autora ha fijado su atención en el pasado reciente de la Argentina. En *Cola de lagartija*, por ejemplo, arma una “biografía imaginaria” del brujo, con sus rituales y locuras. Ahí también nos encontramos con el mito de Evita y su dedo cortado. En fin, algunos de los múltiples y complejos momentos de la historia de dicha nación que todavía dan mucha tela que cortar y literatura por escribir. Ante todo, Perón, esa figura enigmática y legendaria, que para el pueblo raso estaba por encima del bien y del mal y por ello se gritaba en la calle: “ladrón o no ladrón queremos a Perón”. Una personalidad tan contundente que aun después de su muerte sigue influyendo y marcando los destinos de la Argentina.

Esta novela, se centra en los últimos días de este personaje, ya moribundo, con López Rega acechándolo como una hiena. ¿Pero cuál es el secreto?

La tesis central del libro es sorprendente y con una serie de connotaciones inesperadas: Juan Domingo Perón, Presidente de la Argentina, quien marcó de manera indeleble la historia política de esta nación, no era en verdad Juan Domingo Perón sino otro. Y para darle otra vuelta a la tuerca, el verdadero Perón, no era ni siquiera argentino sino sardo. La historia que se elabora es fascinante: Giovanni Piras, un joven nacido en Maimoiada, Cerdeña, emigra a Lobos y comienza a trabajar como siervo en la familia de los Perón. La madre de Perón, Juana Sosa, soñaba con que su hijo fuera un militar y estaba feliz porque había logrado que le abrieran las puertas del Colegio Militar, a pesar de ser hijo de india y todo como era. Pero, el verdadero Perón es un joven díscolo, y decide lanzarse a la ancestral carrera por una sortija, la *sartiglia*, montado en un tordillo brioso ostentando una hermosa brida, que le había ganado en una apuesta a Giovanni. Pero el bocado largo y barbada floja de la misma eran componentes que vaticinaban la tragedia. Ante la muerte del verdadero Perón, la madre decide que no va a dejar que la desgracia frustré su sueño de tener un hijo general y decide transformar a Giovanni Piras, el Sardo, en Juan Domingo Perón. Su sueño de tener un militar en la familia no podía ser enterrado por un accidente.

-“Vos pasarás a ser mi hijo y a cumplir su destino”¹ —le dice la madre.

Y Giovanni Piras se vuelve Juan Domingo Perón. El gran secreto de Perón. ¡Qué historia!

Pero lo realmente maravilloso de *La máscara sarda* es la forma en que su autora entreteje los hilos narrativos para armar este tapiz asombroso. No deja de sorprender que cuando se lee la obra, a pesar de saber que nos encontramos en medio de una ficción (¿o no lo será?), gracias al maravilloso uso del lenguaje y

¹ *La máscara sarda*, p.180.

a la manera en que se urde la trama, el lector se convence de que lo que nos han narrado no solo es factible sino quizás cierto y tal vez un hecho histórico. Esa es la magia de la buena escritura, ser capaz de volver lo inconcebible, posible. Y por la forma en que se han entrelazado los hechos y las palabras, que surja la duda, la implacable duda y el lector se encuentre atrapado entre las redes de la ficción.

Quizás por ello Platón odiaba tanto la ficción como a los poetas y los expulsaba de la Polis. Sabía que el poder de la palabra era implacable. Tampoco es casual que los españoles durante la conquista prohibieran que a sus colonias llegara la literatura, ya que creían que los nativos no eran capaces de distinguir entre la ficción y la realidad. Otro ejemplo sobre el poder de la palabra lo encontramos en Ricardo III de William Shakespeare. Hoy los historiadores nos aseguran que quizás no fue tan perverso o tan malo como nos lo pinta Shakespeare, y no obstante, nos es imposible olvidar el personaje construido por el bardo inglés y a pesar de lo que diga la historia, sigue viva la imagen que fabricó el poeta, que terminó por ser la impronta de este Rey.

La ficción es un juego que abre la imaginación y nos permite concebir opciones y realidades insospechadas. Por ello, será siempre enemiga de las verdades unívocas que tanto les gustan a los fundamentalistas y dictadores. No es casual que las personalidades autoritarias odien el arte y también lo vean como degenerado. El poder de la palabra en manos de un gran autor o autora, transforma, sin duda, nuestra mirada sobre la realidad.

La verosimilitud, más que la verdad, termina por ser la base de la literatura. Esa verosimilitud implacable que logra fraguar Luisa Valenzuela en esta novela y que en últimas teje a través de múltiples planos la incontenible duda: ¿Era Perón en verdad Perón? ¿Era Perón sardo?

En el mundo literario de esta autora argentina la máscara ha jugado un papel central. Por años ha vivido fascinada por las máscaras y carnavales. Por cierto, cuando la conocí iba camino a

Barranquilla en la costa caribe de Colombia, en donde se celebra todos los años un carnaval, que cada día cobra mayor importancia. Ya en aquella ocasión me habló de su colección de máscaras. Por cierto, escribió un libro dedicado a estos enigmáticos objetos titulado: *Diario de máscaras*, en donde recorre con ellos diferentes culturas y nos remite a tradiciones que se pierden en el tiempo.

Ahora bien, fue debido a una máscara que le regaló una estudiante que decidió ir a Cerdeña, donde se encontró no solo con un carnaval asombroso sino una careta con las facciones de Perón, que la dejó perpleja.

No es casual que comenzara la narración de su novela en medio del carnaval de los Mamuthones e Issohadores con sus máscaras y trajes alucinantes. La festividad se celebra el diecisiete de enero en la villa de Maimoiada, en honor a San Antonio. El carnaval de los Mamuthones e Issohadores de Cerdeña es más que un rito, termina por ser una verdadera metamorfosis. Los hombres se transmutan en Mamuthones, envueltos en pieles de cabras u ovejas con pesados cencerros de diversos tamaños y máscaras negras. Es un ritual que se lleva a cabo entre máscaras blancas y negras y que nos van conduciendo a una historia primigenia, porque San Antonio es el protector de los animales y el fuego. También es cierto que bordea la mitología griega, al fin y al cabo, Cerdeña fue parte de la magna Grecia. Y el mito de Prometeo, dios que les regaló el fuego a los hombres parece estar en las raíces de la misma festividad. Todos los años se construyen gigantescas fogatas que simbolizan entre otras, la purificación y el paso del invierno a la primavera. La Barbagia (que viene de Bárbaro), en donde se lleva a cabo esta fiesta, es una región de montañas y pastores y peros selváticos², que también serán parte del relato. No es un azar que la *Filonzana* sea la narradora con la cual comienza la historia ya que ella a su vez es un personaje del carnaval y la parca que controla con su tijera los hilos de la vida. Aparece

2 Perales silvestres cuya madera se utiliza para tallar máscaras. Ver *La máscara sarda*, p. 31.

vestida de negro con un huso en una mano y tijeras en la otra. Su máscara es terrorífica porque en cierta forma es inexpresiva. Es costumbre que al final del carnaval, este personaje amenaza a quien la observa. El hecho de que ella se entreteja con la historia de Perón es un augurio de desventura.

En verdad, la novela inicia entrelazando los últimos días de Perón con los diversos personajes carnalescos de Cerdeña y asimismo trenza el mito sardo con los hilos de la vida y la historia argentina.

La máscara sarda es una novela fabulosa. Y uso el término *fabuloso* no solo por lo bien lograda en todos los sentidos sino por mantenerse al borde de la fábula.

En la segunda parte de la novela vemos la llegada de Giovanni Piras a las pampas y el comienzo de su vida en el suelo patrio argentino, su amor por Canela su querido perro y cómo se produce su transformación en Juan Domingo Perón, después de la *sartiglia*. Pero, de nuevo lo fascinante de esta parte de la obra es el manejo del lenguaje. Ese sabor que confiere la palabra justa y que describe con cuidado tanto a los personajes como las faenas de la pampa: “esos hombres envarados en sus botas acordeón, talero en mano y facón al cinto”³. En fin, los términos propios de la pampa y las labores del campo, así como lo referente a los caballos y sus aperos.

Sin duda, Luisa Valenzuela sabe indagar tanto en lo narrativo como en el lenguaje, y no hay mejor literatura que aquella que se engrana en la realidad, y que la interviene a partir de la investigación.

El capítulo final titulado: *Bitácora (A Modo de Introducción Diferida)* revela como se alimentó esta novela. El origen incierto de Perón ya era un mito en la Argentina y aun cuando parezca extraño, él mismo lo fomentó. Siempre hubo una sombra sobre su procedencia, una incertidumbre. Por lo tanto, al descubrir en Cerdeña este rumor y encontrar artículos de prensa de 1955

³ *La máscara sarda*, p. 155.

refiriéndose a él, a su origen sardo, esta estudiosa no pudo dejar de investigar las sospechas y llegar hasta el fondo de las mismas.

Luisa Valenzuela fue durante muchos años profesora de escritura creativa en la Universidad de Nueva York y conoce como pocos el oficio del escritor. Y en un *Ars poetica* nos confiesa que había escrito ya muchas novelas y que nunca imaginó que volvería a escribir otra. Pero, como escritora experimentada cuando se encuentra con los materiales de esta historia comprende que no podía ser sino una novela.

Debo señalar que no es común que los novelistas acompañen sus novelas con un *Ars poetica*, en otras palabras, una reflexión y explicación de cómo se realizó la investigación que condujo al texto. Y sin embargo, esta explicación que algunos autores consideran poco literaria, en mi opinión, es reveladora y muy valiosa. Más aun, este capítulo final es un documento que debería ser lectura obligatoria para cualquier estudiante interesado en la creación literaria.

Para terminar sólo me resta decir que las fogatas de Maimoiada y las máscaras del carnaval de Cerdeña iluminaron la fértil imaginación de Luisa Valenzuela y, con el cuidado que la caracteriza, hiló un texto cuya fina prosa enciende las llamas de la incertidumbre y la duda, que siempre serán vitales para que el arte esté más allá del conocimiento.

Azriel Bibliowicz es Ph.D. de Cornell University. Fundador y Director de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha escrito, entre otros textos, las siguientes novelas: *El Rumor del Astracán*, *Sobre la Faz del Abismo*, *Flaubert: la historia de una cama* y *Migas de Pan*, con varias reediciones.

Bibliografía. Valenzuela, Luisa. *Cola de lagartija*. Buenos Aires: Bruguera, 1983.

—*Diario de máscaras*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.

—*La máscara sarda: el profundo secreto de Perón*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012.

Lincesante reescritura del yo: Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York, de Luisa Valenzuela¹

por Ksenija Bilbija

En 1982, mientras su Argentina natal todavía estaba bajo el régimen militar, Luisa Valenzuela publicó en los Estados Unidos el libro *Cambio de armas*. La traducción al inglés salió poco después, en 1985, y en los últimos treinta años se ha convertido en uno de los libros más comentados y celebrados por la crítica. La autora compuso esta colección de cinco cuentos con el telón de fondo del terrorismo de estado en la Argentina (1976-1983), mientras vivía en New York y después de abandonar su casa en Buenos Aires, sabiendo “que su ausencia sería larga”². Al mismo tiempo que escribía estos cuentos, elaboraba sus diarios y aquellos cuadernos en que dejó constancia de sus observaciones sobre la vida, sus comentarios culturales, y sus reflexiones entre 1979 y 1982 dieron cuerpo a otro libro que en 2002, esta vez en Buenos Aires, vio la luz bajo el título *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York*.

La situación es la siguiente: existen unos cuadernos con apuntes que pretenden ser originales y a los cuales sólo tiene acceso la persona que los escribió y que ahora asume el rol del lector. Unos treinta años después, ese lector produce otro texto titulado *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York*, al cual nosotros, lectores implícitos, y —esperemos— ideales, nos enfrentamos. Se han suprimido las fechas y sólo en el epílogo

1 El presente artículo forma parte de la siguiente publicación: Dickov, Vesna (ed.) IDENTIDAD, MOVILIDAD Y PERSPECTIVAS DE LOS ESTUDIOS DE LENGUA, LITERATURA Y CULTURA. Monografía en conmemoración del 45 aniversario del Departamento de Lengua Española y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Belgrado, Facultad de Filología. 2016.

2 *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*, p. 14.

descubrimos que el período abarcado va desde 1979 hasta 1982, y que este último año es arbitrario, ya que la escritora permaneció en New York durante unos siete años más. “No supe de antemano qué obtendría al organizar el material anotado...”³ reconoce la organizadora de los apuntes pero que a los lectores de la colección de cuentos *Cambio de armas* tendrá que sonar como la voz de la compiladora de “Cuarta versión”: “Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora. Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden”⁴. Treinta años han transcurrido entre el registro de las notas y su posterior modificación, reorganización y síntesis. Por otra parte, la persona que apuntó sus pensamientos más íntimos se encontraba en un país extranjero, aunque siempre atenta a todo aquello que sucedía en la Argentina, bajo una de las más violentas dictaduras militares.

En el proceso de relectura y organización de las notas, su futuro y su pasado se encuentran e intercambian posiciones. Lo que es desconocido para la escritora de los diarios representa un recuerdo para la otra. Hace bastante tiempo ya que la escritora de *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York* ha regresado a su casa de Buenos Aires. Impulsada por dos mujeres, Silvia Hopenhayn y Leonora Djament (“que ‘inventaron’ este libro”, leemos en la Postdata II, p. 11), mira hacia atrás, hacia esos años que ha vivido en New York a través del prisma de sus notas. Un texto cuidadosamente reconstruido ha reemplazado al diario real. Así, sabemos que lo que tenemos entre las manos no es sino un simulacro, una copia que carece de original. Una suerte de simulacro que aún mantiene una relación metonímica y en algún sentido espectral con los cuadernos que supuestamente contienen el texto escrito hace años. “[S]on muchas las tachaduras y las omisiones de actos, hechos y palabras que si bien persisten en el

3 *ibidem*, p. 246.

4 *Cambio de armas*, p. 3.

recuerdo no cobraron en su momento cuerpo de escritura”⁵. De esta manera, nosotros, los otros lectores, implícitos y espectrales, tenemos derecho a preguntar: ¿Qué sucede con la verdad cuando el diario, ese género privado basado en la premisa de la autenticidad, se ofrece a un lector que ha dejado de ser el yo?

Los deseos oscuros y los otros es el viaje más auténtico de ese ser cambiante, de ese yo a la deriva en busca de sus propios avatares, pasados, presentes y por venir. El lector deseoso de embarcarse en este viaje tormentoso rumbo a las fronteras de la conciencia está obligado a encontrar el propio y fantasmagórico yo en las discontinuidades del texto de Valenzuela para acabar reformulando la pregunta inicial sobre la verdad narrativa, la originalidad de la copia y la interpretación del texto en otra más pertinente: ¿Cuál cuerpo está realmente hablando aquí? ¿El implícito en el texto o el que sostiene ese texto en sus manos? Porque siempre hay una historia del cuerpo que está siendo inscrita en la lengua. Y la verdad de esta historia del cuerpo, errático y errante, se encuentra desplazada desde el tiempo de la escritura original al posterior. Valenzuela da una pista a sus lectores: “¿Qué clase de verdad es la que el arte corporiza?”, pregunta en su libro, para ofrecer enseguida una respuesta: “Una verdad general que el lector/espectador puede robar, que puede apropiarse para ganar acceso a la propia verdad”⁶. Pero la mano que Valenzuela extiende al lector es una mano resbaladiza, difícil de asir. El lector encontrará la verdad que busca —no necesariamente verbalizada— en su propio cuerpo, mientras intenta seguir el itinerario de la narrativa de la escritora argentina. Su escritura, sin embargo, provee la energía necesaria para tal esfuerzo.

Valenzuela no está en busca de una subjetividad unitaria. El yo de un diario en permanente vagabundeo es un yo descentrado, fijado en un tiempo y en un espacio y liberado en el otro, el tiempo de la relectura. En el caso del texto de Valenzuela incluido en *Los*

⁵ *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*, p. 245.

⁶ *ibidem*, p. 118.

deseos oscuros y los otros existe siempre un paso adicional más allá de la inscripción de las impresiones y reflexiones iniciales. Me refiero a la transcripción real, la reescritura verdadera, la cual coincidió con la salida a la superficie de ciertas memorias de aproximadamente treinta años atrás. “[E]s una reflatación de un garabatear reflexiones al garette, al correr de la pluma”⁷. Este proceso implica seguir la huella de las sensaciones, de los deseos y de todos aquellos momentos escurridizos, epifánicos, incorporados en los contornos de una escritura exclusiva inscrita sobre la superficie de unos cuadernos cuidadosamente escogidos. “¿Entenderé esta letra? Y si no la entiendo ¿qué importa? Importa sólo el poder de la palabra ya escrita”⁸. Es a este texto a quien nadie, y menos aún la escritora convertida en lectora, tiene acceso. Los comentarios y subtítulos son agregados por el yo de otro tiempo quien organiza las notas del diario.

*Quizá convendría tomar conciencia ahora antes de que sea demasiado tarde: no pretendo utilizar ahora todo este material espiralado. Estoy imitando a las ardillas, acaparo para las largas noches del invierno senil cuando no pueda pergeñar otras cosas, sólo barajar memorias como quien junta figuritas. [...] Aunque este material es más que nada para mí, para ver claro*⁹.

Estas palabras, visualmente separadas del resto del texto a través de una tipografía diferente (la mismísima técnica usada en el cuento “Cuarta versión”), provienen también de un tiempo distinto, un tiempo al cual vagamente podríamos llamar el presente (cercano al año 2002, cuando salió el libro).

La doble conciencia que está en juego aquí, la mirada lingüística del yo a través de otro tiempo y de otro espacio, evoca

⁷ *ibidem*, p. 246.

⁸ *ibidem*, p. 152.

⁹ *ibidem*, p. 27.

el concepto bajtiniano de cronotopo. En estrecha relación con su idea de dialogismo como un elemento fundamental del lenguaje novelístico, el prisma del cronotopo implica la imposibilidad de separar el tiempo y el espacio. Existe un cronotopo en el cual ciertos eventos sucedieron y por ello existe una narración de aquellos eventos que ocupan un cronotopo diferente, aunque íntimamente relacionado. En el caso de Valenzuela, hay otra red de cronotopos que es inmanente al proceso de transcripción de las notas del diario, el cronotopo recortado por treinta años de distancia y el movimiento en el espacio desde New York hasta Buenos Aires. El encuentro de posiciones cronotópicas crea una esfera semántica particular cuyos ecos se encuentran en uno de los párrafos de Valenzuela: “Pensándolo bien, mirándolo desde fuera, reconozco que acá se juega un diálogo. Diálogo entre la intención de escritura y las relaciones personales, mano a mano. El impulso de elaborar un texto literario es siempre un intento de comunicación, de alcanzar al otro, otro que en el caso del texto publicado llega a ser múltiple y multiplicador”¹⁰. Su escritura implica que cada narración, incluyendo la autobiográfica, proviene de fuera del mundo narrado y que la equivalencia cronotópica de dos o más mundos es meramente ilusoria. El hecho que no impide que el significado se genere entre el polo de la escritura y el polo de la lectura, o sea, entre el cronotopo real y el cronotopo creado. Un juego de diálogo, lo llama Valenzuela. Y el premio que ese juego promete al lector es el escurridizo momento de placer en el cual los contornos del aún no reconocido deseo serán apprehendidos. Los deseos oscuros y los otros.

La voz personal que Valenzuela emplea sustenta la naturaleza multifacética de la autoridad discursiva y no se articula en el cuerpo textual propiamente dicho sino en una de sus numerosas extremidades: la primera de las postdatas. La irrupción de lo personal produce incluso otro género errático, la carta, colocada al comienzo del libro, antes de que el lector tenga

¹⁰ *ibidem*, p. 10.

la oportunidad de embarcarse en sus *Cuadernos*. Esta especie de pre-data simétrica a la postdata, es otro gesto de remitir las palabras al lector de una forma más inmediata, como una señal del deseo de capturar la mirada y el yo del otro a quien la autora misma invita al juego (“acá se juega un diálogo”) de interrogar y desestabilizar las relaciones de poder.

Al llamar a su libro *Los deseos oscuros y los otros: Cuadernos de New York* Valenzuela evita situar su escritura dentro de las formas narrativas establecidas. Hay un lugar de la escritura, New York; hay un marco y una superficie, un cuaderno; hay un guiño de seducción dirigido al lector al sugerirle que la escritura tendrá que ver con ese “oscuro objeto” que es el deseo. Son numerosas las renunciaciones a aquello que el texto no es: “textos personales no pensados para el ojo de alguien”, “ni son estas mis memorias”, “no es una autobiografía”¹¹. Valenzuela se rehúsa a escribir una autobiografía cuando sus amigos Federico Allodi y Elena Urrutia se lo proponen: “¿Qué significará autobiografía, si lo que una busca cuando escribe es meterse en otra piel? La propia piel resulta incómoda de puro conocida”¹². Su obra completa — novelas, cuentos, declaraciones hechas en entrevistas llevadas a cabo en el curso de las décadas pasadas, numerosos ensayos sobre literatura y cultura— indica que para ella el auténtico yo carece de existencia previa a la escritura. Este está más bien constituido lingüísticamente, traído a una existencia textual a través del lenguaje. “Yo puedo hacer nada, y es lo que estoy haciendo porque escribir es darle una dimensión concreta a esa nada, nadando entre los corales blancos de una idea y de golpe la nada, sólo por debajo el vasto y profundo abismo que despierta fascinación y terror al mismo tiempo”¹³. Escribir una versión lineal de un yo unificado no es el tipo de práctica textual que parece interesarle a Luisa Valenzuela.

11 *idem*.

12 *ibidem*, p. 22.

13 *ibidem*, p. 109.

La escritora misma se hace eco de esta idea en una entrevista llevada a cabo inmediatamente después de la publicación de *Cuadernos*: “Suelo decir que *La travesía* es una “autobiografía apócrifa”¹⁴. Y será precisamente en esta novela, publicada en 2001, en la cual utilizará nombres de personas reales, mientras que en los *Cuadernos* los altera con el fin de proteger la identidad de algunos de sus protagonistas. Su intento de definir el género autobiográfico a través de un adjetivo que connota un producto de autenticidad dudosa, fraudulento e incluso ficticio, habla a las claras de su posición en relación con la veracidad de la escritura autobiográfica. De esta manera existe en forma permanente una elección consciente de cuánto va a revelar acerca de ella misma al público a través de un género ya establecido. Valenzuela trabaja constantemente en la trasgresión de las convenciones genéricas. Dejarlas en manos del lenguaje, parece indicar su obra, es una aventura más interesante y más incierta, incluso más peligrosa, pero sobre todo, una opción más honesta.

Ksenija Bilbija es profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Wisconsin-Madison. Ha publicado varios libros, entre ellos, *Cuerpos textuales: metáforas de la génesis narrativa en la literatura latinoamericana del siglo XX*, *Yo soy trampa: Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*, y ha co-editado estudios sobre los legados del autoritarismo: *The Art of Truth-Telling About Authoritarian Rule*, *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America*; sobre las editoriales cartoneras: *Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cartonera Publishers*. Ha traducido a serbo-croata la colección de cuentos *Cambio de armas*, de Luisa Valenzuela, y *La muerte y otras sorpresas*, de Mario Benedetti.

14 *Yo soy trampa*, p. 182.

Bibliografía

Bilbija, Ksenija. *Yo soy trampa: Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Feminaria, 2003.

Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*. Hanover: Ediciones del Norte, 1982.

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

—*Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*. Buenos Aires: Norma, 2002.

Lectora de sus erratas: Caperucita Roja por fin escribe con Luisa Valenzuela

por Fernando Burgos Pérez

En cuanto escritura reimaginada de una historia de hadas que había sido intervenida desde su primera versión escrita a fines del siglo diecisiete por aprensiones morales y resguardos institucionales, el texto de Valenzuela “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” reterritorializa la pretendida sexualidad de su narratividad, reivindicando la función del eros como poder de la palabra, la escritura y lo imaginante. Rescata los símbolos de su refugio traslaticio e inerte de significados, convocándolos como significantes. Convierte el despertar sexual y el señalamiento de lo erótico en exhibición deseosa y realización declarada. Sin ambages, sin vías sinuosas del decir narrativo, se afirma en la creación de metáforas despercudidas de registros éticos en las que desaparecen los parámetros de medición de lo admisible y lo impropio, y que por la misma razón resultan en complejos tejidos de referencias y sentidos proliferantes. Como reescritura de su inscripción en la base textual de la versión clásica francesa, incomoda la historia (la literaturización de lo contado) y desdeña la Historia (la fijación de su supuesto decurso temporal).

En el primer caso, manteniendo el minimalismo de los elementos narrativos clásicos, “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” opta por sensualizar el bosque y sus protagonistas, librándolos de su escenificación teatral y libresca, otorgándoles el humanismo de una piel cambiante por el que buscan, crecen, desesperan, se amargan y se exaltan, y principalmente se transforman más allá de la dermis, hacia un interior que ni siquiera ellos mismos pueden reconocer, siendo esta instancia la predilecta de una narración que abomina de proclamas y sujeciones de cualquier tipo. En el segundo caso, con el fervor imaginativo de una historia que va

a ser deshecha de sus ataduras académicas, literarias y morales en la irreverente ruptura de decoros, convenciones, y fórmulas culturales y psicológicas, el retrato de Caperucita Roja y el Lobo marca en la Historia el error positivista de su progreso puesto que, aunque ellos son disímiles en el decurso de los siglos que separan ambas versiones, su discordancia se aparta de apreciaciones sobre el bien y el mal, subrayándose así una vez más *la diferencia* de su actuación y desarrollo en lugar de su *optimización* valorativa.

Eliminada su conversión en prototipos y habiendo devenido personajes humanizados y por lo tanto contradictorios, inciertos e imprevisibles pueden ahora resumir la turbulencia de su subconsciente volcando un flujo oscuro de pasiones, deseos, miedos, ardores de cambio, júbilos, irritaciones, y tristezas. La volubilidad que genera el trabajar desde una narratividad a ser reimaginada es una marca saliente que se experimenta multívocamente en la transformación de los personajes sin experimentar aquí la necesidad de un propósito. Estas mutaciones se expresan sin ataduras, y además insubordinadamente hasta el punto de que las dimensiones del lobo, cualesquiera estas sean desde la apetencia de sus sexualidades y posesiones hasta el abandono de sus retractaciones e impotencias, pueden confluir en Caperucita Roja, la abuela, y el propio lobo como una sola figura, como si la proliferación rizomática de la psiquis fuese una magnitud imponderable y renuente a sistematizaciones.

De este modo, Valenzuela no sólo le da una voz a Caperucita Roja sino que —y principalmente— permite su devenir escritora lo cual implica al mismo tiempo su capacidad de lectora, de suerte que sea la propia Caperucita Roja quien pueda percibir en la prolongada trayectoria de su existencia que la conformación de su figura literaria es también una extendida suma de construcciones ideológicas ratificadas por las correcciones políticas de cada una de las épocas en que le ha tocado vivir, no cabiéndole otra alternativa en esas versiones de su retrato ingenuo y pasivo que la de adaptarse al congelamiento de un personaje saturado por el

simplicismo de símbolos. El devenir escritora-lectora de Caperucita Roja en manos de Luisa Valenzuela incita para este personaje el hacerse cargo de sus representaciones distorsionadas y, por tanto, de sus lecturas equivocadas. Sin embargo, como lectora de sus erratas no puede proceder a corregir como si tuviera una galerada enfrente de ella puesto que su inscripción cultural ya está fijada. Le sirve consiguientemente para entender su re-conformación. De allí que como mujer escritora se va a armar en el texto de Valenzuela de una reflexividad que le permitirá examinar las atribuciones que se le han endosado caprichosa y artificialmente y desde ese punto operar su transformación. Por otra parte, como escritora y lectora, la Caperucita Roja adolescente, mujer, madre, y abuela se inunda de más dudas que certezas, y de más dilemas que convicciones.

En el proceso de reimaginación, el texto de Valenzuela abjura de su utilización descifradora y descodificadora. El lobo pasa a vivir dentro de Caperucita Roja y esta se encuentra en la intimidad de él. Es una reimaginación de la sexualidad como vivencia integral. Sin zonas prohibidas, la procura del placer como reunión creativa de voces, escrituras y deseos retoma su lugar. La resemantización de “Caperucita Roja” se aleja de la noción de un discurso propuesto como conocimiento-poder que sería precisamente de acuerdo con Foucault lo que se opone a un arte de iniciación. La iniciación en esta re-versión de Valenzuela es sexual y escritural. No puede ser de otra manera siendo que lo sexual se ha desligado de su sistematización organizada perteneciente a la esfera del conocimiento como poder.

Como escritora y zona deseante, Caperucita Roja va ser inclasificable en el cuento de Valenzuela. También el lobo o la integración de ambos. Es la osadía de dejar los términos de la patología en las estanterías del positivismo de suerte que se destituye a la racionalización de lo que simplemente no es posible racionalizar. Clasificaciones tales como las de perversiones o de dominaciones —entre tantas otras que se han

atribuido a una dinámica narrativa del texto que fluye más allá de esas codificaciones— se desdeñan en el texto reimaginado de la escritora argentina. De allí los juegos de la imaginación y las constantes transferencias de los personajes en el texto de Valenzuela. Con intrepidez, Caperucita Roja escribe volviendo por tanto a reconstruir su historia literaria para dejar muy en claro que su nuevo cuerpo proveniente de una reunión dialéctica de mujer y escritura va a ser una decepción tanto para las prácticas moralizantes como para las enciclopedistas. Caperucita Roja no escribe en el texto de la autora argentina para “confesarse”. Escribe para ser. Para ser ella, para ser escuchada, para ser escritura, sobre todo, para ser re-imaginada.

Quiere salir de la inmensa maquinaria cultural que la posicionó desde el siglo diecisiete en adelante como un caso-estudio desde el que se le hizo funcionar como materia psicológica, moral, e ideológica. Lucha con su historia y contra la Historia. No tolera más decodificaciones. Quiere, por el contrario, imaginarse y ser imaginada. Su despertar sexual de adolescente curiosa, imaginativa y ardiente coincidió con los miramientos y remilgos de Perrault; asimismo, su proteccionismo social y académico junto por cierto con sus propias limitaciones de comprensión cultural. Saliendo de los fines del siglo en que nace literariamente, entra casi al mismo tiempo en las sanciones de la Ilustración donde fue objeto de atención y ejemplificación pedagógicas. En las últimas décadas del siglo dieciocho pudo haber sido rescatada en las manos del imaginativo espíritu romántico de Novalis e incorporada a la zona de nuevas exploraciones que él preparaba para el cuento de hadas, pero no lo fue. Luego de la Ilustración, cae en la boca del empirismo decimonónico donde aparte de figurar como estampa educativa se convierte principalmente en un cuerpo de evidencias destinado a comprobar teorías y consecuentemente sugerir terapias. Caperucita Roja llega de este modo a ser punto de observación, escrutinio, y vigilancia clínicas. Es una adolescente, una madre, un lobo, una abuela y un bosque que posa para los

ademanos serios del positivismo. El nacimiento de un caso que junto con todas las secuelas que reporta no apela como creación imaginativa sino como rareza morbosa. Un siglo que al menos en lo artístico ofreció alternativas no hegemónicas, pudiendo haber sido transformada en la mezcla de juegos subconscientes y lógicos de Lewis Carroll, o retratada por la temprana modernidad de autores como Thoreau, Poe, o Darío, pero tampoco se dio esta oportunidad.

Es hora de desglosar las metáforas: Caperucita Roja no fue tragada por un lobo ni éste abierto por el filo de un objeto en manos del cazador. Caperucita Roja ha sido devorada por las fauces de diversas imposiciones culturales, y el lobo, diseccionado por el escalpelo de ciencias en formación donde el conocimiento es dominio y poder. Con raras excepciones, por ejemplo la de Daudet tenuemente en el siglo diecinueve, las lecturas y consiguientes versiones de Caperucita Roja se enmarcan en lo que Foucault denomina la *scientia sexualis*. Se le retrata a través de esa imperiosa necesidad de crear discursos perentorios y por lo mismo despóticos de algo que aun hoy llamamos “saber sexual” como si las disciplinas de las diversas ciencias hubiesen arribado a determinaciones verdaderas del acontecer humano psíquico y no quedase más que atribuirle a los protagonistas la articulación de sus categorías, y al texto, la aplicación de un discurso emparentado con la moda, con los mismos ademanes subversivos de la ciencia transformados luego en dogmas.

Reimaginada por Valenzuela, Caperucita Roja deja de ser intervenida culturalmente por discursos públicos aceptables, y emboscada por lo que se supone que deba ser. La escritora argentina está muy consciente de que el problema no es que se haya hablado poco sobre la sexualidad de Caperucita Roja. De hecho sabe que se ha hablado demasiado sobre ello. El problema deviene en el tratamiento conductista de la sexualidad, especialmente cuando la noción de sexualidad es entendida limitadamente por el desgastado y prejuicioso término “sexo” y lo que se pretende es

encontrar una correlación de textos y personajes con una teoría validada por su postulación de lo verdadero. La significativa conexión que encuentra la autora de *El gato eficaz* para los juegos de la sexualidad de su relato es el poder de expresarse verbal y escrituralmente. Valenzuela suelta a Caperucita Roja, la deja ser, escribiendo y escribiéndose.

Caperucita Roja ha sido y seguirá siendo una construcción en el tiempo. Pertenece en el sentido foucaultiano a una historia de la sexualidad, a una proyección ideológica de lo que la sexualidad representa en la contingencia de sus diferentes nódulos culturales. Es en esta noción de lectura donde comienzan a aglutinarse los varios significantes del texto y donde surge el punto de convocación de la dimensión sexual con las muchas otras que ofrece el cuento tales como la problematización de la escritura, el dominio del habla, las expresiones fundamentales de libertad, la significación del silencio, la voluptuosidad de vivir. Es la zona, por tanto, en que se comienza a experimentar un sentido de trascendencia de sus personajes enlazados por el reino de lo real y lo simbólico. Instaurado este reconocimiento, se empieza, del mismo modo, a sentir a cada paso un sentido de participación en la historia en cuanto construcción del ser humano y resonancia de los deseos de la lectura. Ocultar la relevancia de lo sexual en “Caperucita Roja” parece coincidir más con doctrinas puritanas de atribuciones estrictamente reproductoras y de sobrevivencia al desenvolvimiento humano que con el portal estético del texto. De este modo y en un contexto más amplio de reflexión, es en la restitución de los planos eróticos que encierra la historia del cuento y por ende de todo el consciente colectivo que lo produjo donde se hace más evidente la escisión con una posición dogmática que no nos llevaría lejos de plantear que aparte de una supuesta trascendencia espiritual o religiosa, la trayectoria humana no tendría nada que ver con el desarrollo de una experiencia de juegos y voliciones, de realizaciones erráticas y de sueños, de andanzas y accidentes sino con el reconocimiento de una materialidad

desechable, despojada de un organismo industrioso y hedónico.

Caperucita Roja se inventó en la transmitida oralidad de un largo pasado y en el presente de cada uno de esos pasados logró ser una invención de sus futuros, así plurales para desarticular ese sentido de seguridad y hasta de permanencia que suele buscar el yo. La extracción de su figura cambiante desde un pasado nos asegura de la existencia de un personaje inscrito en la Historia (una Historia que son muchas) y del hecho de que la configuración de cualquier resultante yo no es única y puede multiplicarse en el reemplazo de culturas y en la construcción de discursos sociales diferentes.

En su plasmación ontológica (su proclividad temporal), cultural (su condición crítica) y psicológica (su devenir sexual), el texto de Valenzuela encuentra un punto dialógico de realización. Voz, palabra, reflexión, crítica e interpretación como elementos integrados de su escritura constituyen la fuente de acceso al proceso de reimaginación en Valenzuela.

La necesidad de imaginar los textos por escribir como si estos ya pertenecieran a la biblioteca del presente nos pone sobre aviso en lo que concierne a nuestras limitaciones socioculturales. Nos hace más humildes y atentos a las fallas y trampas de nuestras percepciones. El nacimiento del todo cultural más sofisticado que podamos concebir no garantiza infalibilidad ni legitima el establecimiento definitivo de las “verdades” allí constituidas. En este sentido toda construcción cultural es una fortaleza vulnerable, una edificación que en algún punto de su acontecer histórico va a ser derrumbada. La imaginación en este caso anticipa la relatividad de los saberes acumulados por la institucionalidad social al tiempo que prepara su sobrevivencia como legado dispuesto a su recreación. Por otra parte, el acto de reimaginar los textos ya escritos supone un movimiento hacia el futuro del pasado, es decir, hacia las puertas que ese texto dejó abiertas y que en ese pasado quedaron inexploradas o bien a los resquicios que fueron cerrados por razones ideológicas, socioculturales o de

otro tipo, o a los prejuicios que marcaron su realización, o a las preguntas deshechas en el tiempo de la historia.

Su reelaboración supone que son textos de nuestra herencia y pertenencia humanas, independientemente del hecho de discordar de la visión estética —y de su base filosófica e ideológica— que permeara su realización. Volver a estos textos no es diferente del deseo de ver la producción de nuestro presente cultural releída y rehecha por ese futuro que espera a la vuelta de la esquina, es decir, por la multiplicidad de las lecturas que transforman y re-inscriben la escritura. En este sentido, el futuro al que me refiero no es un tiempo cronológico sino la abertura maleable del texto que se escribe y lee al mismo tiempo. Por otra parte, las lecturas omitidas de un texto en su contemporaneidad epocal pueden reaparecer después de un tiempo muy extendido. En este caso, el pensar que leemos un texto desde un futuro más “preparado”, “comprensivo”, “sofisticado”, “correcto” coincide con el engreimiento de la condición humana desde que todo futuro será otro pasado y desde que la vuelta al texto es una instalación en ese presente del texto anticipado como futuro. Es la razón por la que regresamos al texto aún para asestarle golpes y transformarlo radicalmente. Los textos “buenos”, “amenos”, sin contradicciones, ausentes de su proyección de universales sino en el contentamiento de su presente célebre aunque pacato podrán volver a leerse por la facultad enunciativa de su estamento testimonial pero no como retos creativos que impacten ni en la psicología de nuestros deseos ni en la metafísica de nuestras esperanzas.

En el habla argentina de Caperucita Roja, en su voseo, en su conversión en lobo, en su reunión bucal con la abuela — el lobo, la mamá y ella misma— en su codeo con lobos de toda estirpe, en su ocasional blasfemia, en la efusiva mostración de su concupiscencia, en su bautizo del lobo —¡oh por fin un nombre!— su Pirincho tanguero, se revela un retrato portentosamente enérgico y pulsional de cómo una mujer asume su sexualidad. En esta instancia del proceso reimaginativo de Caperucita Roja, el arte

de Valenzuela —alejándose de bloques morales y de correcciones impuestas por códigos culturales— no retrata al personaje ni mejor ni peor que el lobo, quizás tan tormentoso como él, tan indiferente como la madre, tan impávida como la abuela, tan ingenua y astuta como Caperucita Roja tan ella, tan mujer, tan humana. Como reimaginación guiada por una pulsión humanista no intenta enmendar nada ni menos imponer nuevos patrones de moralidad, conducta o definiciones de cómo un personaje debería ser. En realidad, no quiere que su personaje sea nada específico porque para eso la ha desamarrado, instándola a acometer la travesía del bosque en su ser diferente. La ha liberado de madres, abuelas, lobos y aun de ella misma. La ha hecho devenir ella, mujer. Mujer que habla, lee y escribe e invita a reactivar una y otra vez la escritura de su reimaginación.

Advirtiendo en el retrato estereotipado del lobo una fijación de la lectura originada en determinadas inscripciones literarias, Valenzuela resuelve retomar en su texto la pluralidad de la representación del personaje en la tradición, optando por un lobo de múltiples facetas: donjuanesco y fácil de seducir, desfachatado y huraño, ingenuo y falso, benigno y feroz, domesticable y salvaje, cándido y ladino, sin mostrarlo exactamente del modo binario como se ha ejemplificado aquí sino que encontrando la integración de estos rasgos, su disparidad y maleabilidad humanas, sus desconcertantes rostros proteicos, su conversión en diversos hombres y en Caperucita Roja.

La caracterización del lobo y de Caperucita Roja en el cuento de Valenzuela imprime pistas de transformación diseminadas por doquier en el texto, prefiguradas en esas significativas sensaciones sinestésicas de Caperucita Roja: “Noto entonces que el bosque poco a poco va cambiando de piel”¹. Desde el momento en que Caperucita Roja adquiere una voz todo se pone en movimiento. No cualquier movimiento sino el del juego. En el paso siguiente, correspondiente a la adquisición que Caperucita Roja hará de

1 *Cuentos completos y uno más*, p. 67.

la escritura, nada le es imposible: ni ser lobo, ni experimentar la sensación holística de ser Caperucita Roja, madre, abuela, y lobo a la vez. La compleja naturaleza estética con que la escritora argentina enfrenta la reincorporación de Caperucita Roja a un mundo narrativo dialogado entre desvanes clásicos y posmodernos se resiste a un señalamiento unívoco de lo simbólico.

Fernando Burgos Pérez, chileno, doctorado en la Universidad de Florida y profesor titular en la Universidad de Memphis en Tennessee. Ha publicado doce libros y más de setenta artículos en revistas especializadas de los Estados Unidos, Europa y Latinoamérica.

Bibliografía

Daudet, Alphonse. *Le Roman du Chaperon-Rouge. Scènes et Fantaisies*. Paris: Michel Lévy Freres, Libraires Éditeurs, 1862.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality. An Introduction*. Vol. I. New York: Random, 1990

—*The Use of Pleasure. The History of Sexuality*. Vol. II. New York: Random, 1990.

—*The Care of the Self. The history of Sexuality*. Vol. III. New York: Random, 1988

Grimm, Jacob and Wilhelm. "Little Red Cap. Rotkäppchen". *Little Red Riding Hood. A Casebook*. Ed. Alan Dundes. Madison, Wisconsin: Wisconsin University Press, 1989. 7-12.

Perrault, Charles. *Contes*. Textos establecidos por Gilbert Rouger. Paris: Éditions Garnier Frères, 1967.

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

**La dictadura y la República de las Letras:
autoritarismo masculinista
y subversión feminista en *El Mañana*,
de Luisa Valenzuela**

por Thérèse Courau

La «República de las Letras» surge, a partir del siglo XVI y del Renacimiento humanista, como la expresión aceptada para designar la existencia de un espacio literario transnacional, dotado de instancias de regulación específicas encargadas de legislar literariamente velando por el cumplimiento «en la libertad e igualdad» (Casanova 31) del régimen de lo universal literario, autónomo de los poderes del Estado y los religiosos. Vigneul-Marville, un letrado del siglo XVII, participó en la fundación de la «República de las Letras», definiendo así la igualdad de todos y de todas ante la ciudadanía literaria: «Jamás una República fue más grande, más poblada, más libre ni más gloriosa. Se extiende por todo el mundo y se conforma de personas de todas las naciones, todas las condiciones, todos los sexos; donde las mujeres y los niños no son más excluidos» (62).

Si podemos cuestionar el impulso universalista consustancial del credo fundador del republicanismo literario, que enmascara una particularidad ligada a los intereses de la élite social europea, blanca y masculina, parece ser necesario poner de manifiesto la función esencial que reemplaza, desde el siglo XVI hasta nuestros días, la denominación «República de las Letras» en la elaboración de la fábula de un universo literario encantado y pacífico, mítico —leyenda dorada que históricamente ha invisibilizado la realidad de las relaciones de poder que han sido el origen de la constitución de la tradición literaria, entendida «como espacios de fuerzas, tanto de la opresión como de la liberación, que se rigen por el conflicto y la dominación» (Eagleton 73), y

que comunican aún hoy el funcionamiento real de su economía específica. La aprehensión de «la república de las letras» a la luz de las relaciones de poder tácitas que la atraviesan implica así una reconceptualización de la naturaleza del «hecho» literario que debe pasar —para hilar la analogía entre el régimen socio-literario y el régimen político— por una necesaria revisión crítica del régimen institucional en el que se inscriben los letrados internacionales.

Como consecuencia de los movimientos feministas, y a partir de las reflexiones de Linda Nochlin en su ensayo titulado «¿Por qué no hay grandes artistas mujeres?», así como los trabajos de Griselda Pollock que cuestionaron las pretensiones universalistas del canon al mostrar «cómo, estructuralmente, el discurso falocéntrico de la historia del arte reposa sobre la categoría de una feminidad aniquilada para asegurar la supremacía de la masculinidad en la esfera de la creatividad» (49), las investigaciones feministas en la literatura demostraron las modalidades de marginación de las mujeres en el campo de las Letras y la implicación de las relaciones sociales de los sexos en las representaciones simbólicas que vehiculan los discursos literarios. Las críticas literarias feministas han apelado por lo tanto a «repensar el objeto literario y su historia» (Bahar, Cossy 4) con el fin de responder a la pregunta «¿cómo entender la ausencia de las mujeres en el legado literario?» (5). La revelación de la influencia de las relaciones de género en los procesos de canonización y priorización en el campo literario ha revelado así las bases discrecionales ocultas de la constitución republicana que pretende gobernar el mundo literario.

La última novela de Luisa Valenzuela, *El Mañana*, publicada en 2010, parece encajar en esta dinámica revisionista al denunciar, mediante una hipertrofia de esos mecanismos, el autoritarismo machista en el campo literario, en un tono que mezcla humor y un mordaz y crítico acerbo. *El Mañana*, en efecto, proyecta «en un futuro indefinido e imperfecto» (10) y, en un país que tiene tanto de Argentina como de cualquier otro país de la

República mundial de las Letras, el advenimiento distópico de una dictadura de la Institución literaria. El argumento se centra en la historia de una autora, Elisa Algañaraz que, junto con otras dieciocho escritoras, es víctima de aquello que se podría llamar —siguiendo la analogía propuesta por la novela entre la opresión dictatorial y la opresión patriarcal en el campo cultural— un «Proceso de Reorganización literaria», destinado a eliminar de la esfera de las Letras al conjunto de las autoras, todas acusadas de ser «terroristas o guerrilleras de la palabra» (16).

En el primer capítulo de su diario de escritora, Elisa Algañaraz relata los acontecimientos que llevan a la detención arbitraria de las autoras. Reunidas en ocasión de la PECONA «Primer Encuentro Confidencial de Narradoras» (13), a bordo de la nave *El Mañana*, y mientras celebraban el desarrollo de una estrategia conjunta de resistencia al orden patriarcal, que debía introducir una ruptura en la hegemonía masculinista en el ámbito cultural y social, «algo que resultaba amenazador para el orden constituido» (109), el barco es preso de un asalto llevado a cabo por un minúsculo grupo de hombres, decididos a detener el movimiento de emancipación. Detenidas y puestas bajo arresto domiciliario sin más preámbulos, las autoras se ven impedidas de seguir creando. Toda la trama de la novela gira en torno a una pregunta: «¿Por qué?» (11), sobre la cual la obra relata: «¿Qué habrían alcanzado a elucidar o pergeñar o siquiera inferir esas escritoras que pudiera significar tamaña amenaza para el orden imperante?» (109-110). La alternancia de cuadros nos invita a seguir las peregrinaciones y los desvaríos de Omer Katvani, un ex agente del Mossad, de Esteban Clementi, un hacker argentino, y de su esposa Rosalba, una ciega visionaria fascinada por el Secreto «el saber prohibido» (74) que estas autoras habrían descubierto. Se embarcan en una operación de rescate de las escritoras prisioneras, «el operativo escritoras encanutadas» (94), todos y todas buscarán averiguar la causa de su detención, motivados por un objetivo: «develar el enigma femenino» (221). Paralelamente, el destino de Elisa

Algañaraz se mezcla con el de la protagonista de la novela, que sigue escribiendo en secreto desde su encarcelamiento: Juana Azurduy, la gran «liberadora». Animada por la gesta heroica de la guerrera, Elisa-Juana escapa de su prisión y se refugia en una villa miseria donde los cartoneros se convierten en los actores principales de la investigación sobre las «desaparecidas» del campo literario, «borradas del mapa literario de un plumazo» (14), «desaparecidas en un estilo muy siglo XXI: apartadas de la comunicación con otros, destruidos sus libros, obliterados todos sus escritos, nunca más mencionadas» (255).

Diario de escritora, pero también ficción de anticipación, novela de aventura, novela histórica, *thriller* y novela social, *El Mañana*, en la imagen del «tomate cúbico» —verdadero hilo conductor de la novela— «al que nadie le va a limar los ángulos para meterlo en pozo alguno» (71) resiste cualquier intento de categorización genérica y clasificación taxonómica. Aunque parece inclasificable, esta novela, sin embargo, se inscribe perfectamente en el sistema literario que constituye su prolífica obra, que tematiza de manera central —tanto en su producción ficcional como teórica, las relaciones entre el orden de género y el orden del discurso. En efecto se encuentra en *El Mañana*, que Luisa Valenzuela presenta como su arte poética, el cuestionamiento de la regulación autoritaria de la práctica del discurso literario de las mujeres que atraviesa el conjunto de la producción de la autora, desde el cuento breve «El lugar de su quietud», publicado en 1976 en la colección *Aquí pasan cosas raras*, hasta «El otro libro», publicado en 2008 en una de sus colecciones, *Tres por cinco*, pasando por las novelas *Cola de lagartija* (1983), *Novela negra con argentinos* (1990), y nuevamente en *La Travesía* (2001).

En *El Mañana*, las razones por las cuales las autoras son secuestradas nunca son aclaradas: ¿«el retorno de los represores» (68) habría sido motivado por el hecho de que estas escritoras «[se habían] apropiado del tiempo para pensar» (232), según la intuición de Rosalba? ¿O bien porque, en el congreso en curso en el que fueron detenidas, las autoras proyectaban terminar con

la economía del valor literario sexualmente diferenciado, «esas discriminaciones» (20), como termina pensando Elisa? Tal vez, como en opinión del Omer Katvani, porque ellas se negaron a responder a las demandas del mercado que valora —en materia de la literatura llamada *femenina*— «insípidas novelas que giran en torno a recetas de cocina, a los mundos mágicos, los amores edulcorados, las autocomplacencias varias, las tropicalidades, las viejas historias de amantes de los próceres» (23). Seguramente, como le señalan las mujeres de la villa miseria, porque habían transgredido los límites del territorio literario que se les había asignado: «Porque en lugar de embarcarse en el mañana toda escritora que se precie debe embarcarse en el ayer y escribir novelas románticas» (268).

Al abstenerse de develar la naturaleza de la subversión de sus autoras, Luisa Valenzuela se niega a fijar así una definición fija, es decir, a «naturalizar» la relación de las mujeres con la escritura para explorar mejor tanto las limitaciones como las posibilidades de cuestionamiento de las normas que se animan a impulsar, como postula el Viejo de los Siglos, el líder de la villa miseria, «[que una] pregunta suele ser infinitamente más abarcativa que cualquiera de las soluciones que nos saltan al paso» (202). La problemática de la relación de las mujeres con la escritura pone de manifiesto más un asunto que se debe aprender a plantear que un enigma a resolver, parece decir la escritora. En esta novela profundamente auto-reflexiva, la historia y la reflexión sobre las condiciones de posibilidad de escritura de las mujeres se confunden sucesivamente e impiden distinguir la fábula sobre la puesta en escena de las cuestiones de género en el proceso de construcción de una posición literaria legítima — puesta en escena que despliega un doble recorrido metacrítico al invitarnos a tener en cuenta tanto el funcionamiento oculto del «autoritarismo» masculinista de la «Dictadura de las Letras» como el complejo proceso de relaboración de la relación entre la creación y la identidad de género, que caracteriza la «subversión» de las autoras.

Primer recorrido: la exposición del autoritarismo masculinista en el campo literario

Poniendo en escena el advenimiento contra-utópico de una dictadura masculinista en las Letras, Luisa Valenzuela persigue su inscripción en el territorio de la política, históricamente reservado a la producción masculina, algo que caracteriza su posicionamiento desde un principio. *El Mañana* remite en primera instancia y de manera explícita a la realidad político-económica y social de la Argentina de la dictadura cívico-militar —como lo demuestran las múltiples referencias a la represión, a la política de las desapariciones, a la censura y al silencio cómplice de la población. Las consecuencias sobre la sociedad argentina «post-terrorista» de la violencia político-económica se ven igualmente representadas a través de la puesta en escena de la alianza consenso— mercado que se basa en la política del olvido, la cual naturaliza el advenimiento del orden neoliberal, acarreado como consecuencia una mayor desideologización del espacio social y una nueva forma de opresión económica, ilustrada perfectamente en la inmersión en el mundo de las villas miseria y de los cartoneros.

En esta distopía valenzueleana, los guardianes del canon masculinista que toman por asalto el congreso de las autoras son por lo tanto designados «tropas de asalto» (14) «agentes de la represión» (19). Las narradoras, que han transgredido las fronteras de los territorios sexualmente marcados del espacio literario, son consideradas por estos garantes del orden sexuado del discurso como las oponentes políticas al régimen institucional: «subversivas, terroristas, guerrilleras» (15), enemigas internas de la Nación, como lo señala ese recorte de prensa recuperado por una de las cartoneras de la villa: «La mujer, y en mayor medida la escritora, esa portavoz infame, es el enemigo interno de la comunidad que no comprende el verdadero valor de las propuestas universales de la vida pública» (269). La represión de «autoras subversivas», descrita como «una forma de desaparición tan endemoniadamente

elaborada» (230) «en el país de los desaparecidos» (354), es objeto de una complicidad silenciosa de una parte de la sociedad civil que reactualiza las fórmulas tristemente célebres de la dictadura cívico-militar: «ahí no ha pasado nada, ahí no parece haber persona alguna en exilio y menos aún en arresto domiciliario» (366), «por algo será, algo habrán hecho » (366).

Incluso más que la reacción en el campo social, la analogía entre la violencia simbólica —que constituye la exclusión histórica de las mujeres en el campo literario— y la violencia política de la Argentina dictatorial y post-dictatorial, que la misma narradora denomina «analogías» (23), invita antes que nada al lector/a a una repolitización que funciona como una lectura desmitificante del universo literario, revelando la violencia fundadora y las lógicas autoritarias que están en el origen del proceso de canonización y de estructuración jerárquica de la República —o, mejor dicho, a la luz del desencantamiento que opera la novela— de la «Dictadura de las Letras». La puesta en escena, en *El Mañana*, de la reacción antifeminista a la integración de la mujer en el campo literario, representada por la retórica dictatorial, lejos de negar la especificidad de cada sistema de opresión, nos obliga en efecto a pensar, operando como un espejo de aumento y rehistoricisante la naturaleza autoritaria del *backlash* que les vale a las autoras la transgresión del orden sexuado del discurso, así descrito por Elisa: «Las mujeres, al menos las escritoras, logramos dejar de ser ese maldito e insignificante suplemento, abandonamos el sitio de la no-voz al que se nos había relegado y si ahora estamos pagando las consecuencias, bienvenidas» (66).

Si la hegemonía masculinista en el espacio literario no se basa en la dominación pura y la exclusión absoluta, al igual que el autoritarismo de los regímenes políticos dictatoriales, ésta reposa no obstante sobre mecanismos similares que sostienen en paralelo, tales como la exclusión, la producción de discursos que participa en la naturalización de las jerarquías y las relaciones de dominación, así como de la censura. La analogía entre la violencia

simbólica que constituye la reacción ante la entrada de las mujeres al campo de la literatura y la violencia política permite como consecuencia plantear la pregunta, que nunca se plantea, sobre la justificación de la autoridad literaria, descrita en esta novela como una instancia ilegítima de regulación. La exageración del carácter autoritario de la regulación en la producción literaria de las mujeres por parte de la institución se presta así al cuestionamiento, encarnado por la protagonista, de la legitimidad históricamente acordada a esta última y a la exhibición de su complicidad con los actores del campo político y social:

¿Y los organismos internacionales, no hacen nada? Algo estarán intentando, no cabe duda, pero muchos por acá deben de sentirse más cómodos con nuestras voces acalladas. (16)

[...] toda tortura en nuestro caso es psicológica, no olvidemos los derechos humanos y esas cosas, porque vaya una a saber hasta qué punto están todos de acuerdo con este experimento. Un alivio, quizá, para el sistema. (23)

La analogía entre la censura política y la regulación de la producción de las mujeres permite además la deconstrucción de la pseudo-universalidad de los criterios de apreciación estéticos, cuestionando así la neutralidad del valor literario. La repolitización de los procedimientos puestos en marcha, destinados a mantener a las mujeres en una posición de enunciación secundaria que esta homología sostiene, pone por lo tanto en suspenso la idea naturalista y perenne según la cual la posición subordinada de las mujeres sería fruto de su inferior competencia artística. El acto de violencia simbólica y de censura que constituye la marginalización de la mujer en el campo literario está así expuesto a través de la insistencia de la dictadura de la institución literaria en reducir al silencio a las mujeres: «Y ahora estamos encerradas, silenciadas, tenemos la palabra prohibida, la escritura prohibida. Quizá

también prohibido el pensamiento» (23). Más allá del mandato de silencio, la narradora-autora pone en evidencia las formas de resistencia y las contramedidas desplegadas por los hombres para favorecer la dificultad de la inserción de las mujeres en el campo. Ella ilustra esta consideración a través de la descripción de las condiciones de escritura de las autoras arrestadas en su casa, entorpecidas por una serie de obstáculos, tales como la imposición de un material en desuso que vuelve la creación dolorosa y laboriosa o la prohibición de mantenerse en contacto entre ellas:

[...] estuve a punto de hacer volar el escritorio de una patada de bronca para que reviente la vieja compu que tengo acá a mi alcance, un adefesio en blanco y negro ya obsoleto, especie de laptop de museo que usaba a fines de los 80. Desde un principio se llevaron mi luminosa joya de última generación, la que me comunicaba con el mundo [...]. Con ella todo lo podía, podía también hablar y verles la cara a muchos de mis interlocutores, y ahora tengo este mamotreto mudo, insípido, inerte y ciego. (18)

A través de la demostración de la prohibición de comunicarse que padecen las autoras retenidas prisioneras, la enunciadora-autora muestra el aislamiento en el que la institución busca mantener a las creadoras, que no gozan del mismo acceso que los hombres a los lugares que favorecen el intercambio entre los artistas y la sociabilidad literaria:

Si sólo pudiéramos comunicarnos entre nosotras, concertar algo, hacer un plan por más descabellado. Ellos nos pasean de a una, [...]. Son humanitarios, dicen, humanitarios ellos, el enemigo, quienes nos tienen amordazadas con sólo aislarnos cada una en su casita, sin teléfono ni televisor ni módem, nada de lo que nos pueda conectar con el mundo, casi como quien dice sin espejos. (23)

Paralelamente, los procedimientos históricos de limpieza de la producción de las mujeres en la historia de la literatura y su evacuación gradual de los espacios de la memoria del Arte son igualmente releídos a la luz de la censura. La puesta en escena por Elisa de la prohibición de mantener sus escritos da cuenta así de las restricciones que sufren las obras de las mujeres para inscribirse en la posteridad y la imposibilidad de acceder a los dispositivos literarios de eternización:

Nadie nos impide escribir [...], pero los sábados viene la cancerbera, [...], y nos borra el disco rígido. No se nos permite ni impresora ni disquetera, ni papel ni lápiz ni nada equivalente; no tenemos forma de conservar el documento. (18)

[...] desde un principio confiscaron todo el papel, cuadernos, tarjetas y demás superficies escribibles, y también confiscaron todo implemento de escritura. No me canso de repetirlo. Con perfidia poco imaginable sólo me dejaron un rectángulo de cartón especial llamado Tabla Zen y el pincel blando. Puedo escribir en la tabla con agua y las letras aparecen como si usara tinta china. Pero igual como aparecieron desaparecen, las letras, se esfuman por arte de evaporación [...]. (45)

La responsabilidad de reunir a los actores el mundo literario, tales como los editores y los librereros, en el trabajo de invisibilización, de “desaparición” de textos de mujeres, «borrados de la conciencia pública» (90), es así representado:

Las editoriales como si nunca hubiéramos existido, [...]. Me dijeron: a las editoriales ustedes les importan un soto, no significan cifras considerables. (18)

¿Qué librería? me preguntaste, si ya no queda ni un libro firmado por ustedes ni siquiera en los fondos del más oscuro rincón de los sótanos, ni en la red de redes, las han radiado a todas, toditas todas, me dijiste . (77)

En *El Mañana*, el tratamiento ficticio de la opresión cultural de las mujeres en términos de «autoritarismo literario» contribuye por tanto a poner en evidencia la lógica masculinista que, a pesar de la proclamada universalidad de los criterios de valoración estética, continúa presidiendo el funcionamiento de la institución. En *El Mañana*, la compulsión a la repetición —uno de los temas centrales de la producción conmemorativa en Argentina— está puesta de esta manera al servicio de la revelación de la reacción «antifeminista» en el campo de la literatura:

[...] entendí que nosotras podríamos estar pagando por algo así como el emergente de una peste ya olvidada. El retorno de lo reprimido, le dije. [...]. El retorno de los represores, me contestó él. [...]. Como si nos hubiera vuelto a azotar el cólera: el mismo terror secreto de antes, las mismas actitudes del no te metás o del algo habrán hecho. (68)

La representación de la enunciadora-autora como productora inmanente de texto y como portavoz de una clase sexual que padece al *backlash* «antifeminista» permite la exhibición de la hostilidad que suscita la reciente inclusión de las mujeres en el campo a través de la dramatización del contexto de producción de las autoras detenidas en sus casas y la vigilancia policial. Los comentarios meta-enunciativos que subraya el texto, con el objetivo de aclarar las condiciones de enunciación en la «Dictadura de la institución», denuncian de este modo los procedimientos violentos utilizados para detener la emancipación literaria de las autoras en la pseudo-República de las Letras.

Segundo supuesto: la “naturaleza” de la subversión feminista en cuestión

Más allá de la denuncia del funcionamiento del terrorismo masculinista en el ámbito literario, *El Mañana* nos propone un

segundo discurso metacrítico que nos confronta a la cuestión de la «naturaleza» de la subversión feminista de la autoras. La puesta en escena del «Primer Encuentro Confidencial de Narradoras» en el barco *El Mañana* y la representación diegética del debate en torno a la construcción de un posicionamiento de las mujeres en el ámbito literario, pone en juego en primer lugar el trabajo de cuestionamiento colectivo de las relaciones precontraídas entre creación e identidad de género, que están obligadas a desarrollar las autoras, ocupando una posición marginal en la esfera literaria y confronta la codificación masculinista de configuraciones simbólicas de lo *masculino* y lo *femenino* en la literatura. En el ámbito literario, la actualización de la bipartición genérica normativa y la constitución de un *femenino* fantasmagórico de notable valor —producto generado y a la vez marginado por el discurso masculinista— funciona en efecto a la manera de una exclusión habilitante que crea un afuera constitutivo, delimita el espacio literario y confirma sus actores legítimos, todos *masculinos* (Coquillat). Para legitimar su lugar en el campo literario, las autoras, participantes siempre como enunciadoras secundarias, deben por tanto llevar a cabo una reorganización de los patrones machistas de la creación literaria.

Esta es la «naturaleza» de la puesta en juego de la relación entre el orden del discurso y el orden de género que entraña la investidura del discurso literario de las mujeres, que es el objeto, en *El Mañana*, de especulación alrededor de la reunión de los personajes, sobre las razones del arresto de las escritoras y en torno al que se organiza la trama de la novela. Lejos de ser una novela de tesis, *El Mañana* nos ofrece, a través de la serie de suposiciones que despliega sobre la naturaleza de la «subversión de las autoras», una puesta en escena de la controversia epistemológico-política sobre la cuestión de la «escritura de las mujeres» que ha marcado y sigue marcando el proceso de construcción de una posición literaria legítima para las escritoras. Los discursos reportados de Omer Katvani, Esteban Clementi, Rosalba y Elisa Algañaraz hacen

por lo tanto aparecer el conflicto de los puntos de vista que marcan la aprehensión de la relación específica de las mujeres con la escritura —a veces políticamente invertidos, a veces místicamente idealizados, a menudo estratégicamente citados.

Para Omer Katvani, por ejemplo, la «subversión» de las autoras reside en el descubrimiento de un lenguaje propio, claramente ligado a la diferencia de sexos:

Ómer sospecha que si las mujeres están tan en el centro del nacer, quizá hayan logrado, sin saberlo, sin siquiera quererlo —todo lo contrario— tocar ese punto donde el lenguaje y la muerte se amalgaman.

Quizá sólo las mujeres puedan captarlo, porque sabemos que la voz no es la misma para cada sexo, la vibración de la voz resuena diferente en las entrañas y entonces las palabras que son pura electricidad se cargan de distinta manera, repercuten en otras zonas del alma o mejor de la conciencia [...], y en el oído de la mujer el martillo golpea con otra intensidad sobre el yunque, y el galope del corazón que es otro establece sutiles diferencias y allí donde las cosas se comprenden las diferencias crecen hasta imposibilitarnos la comunicación de verdad, el contacto directo con el sexo opuesto. (257)

El informe sobre los debates a bordo de *El Mañana* que nos revela la narradora en su diario parece igualmente marcado por la reivindicación de una escritura femenina, cercana a la semiótica kristeviana (Kristeva), como lo demuestran las referencias explícitas en el mismo entre la «escritura femenina», los cuerpos y el lenguaje pre-verbal:

Fue hace más de seis meses que nos tomaron por asalto, justo en medio del baile, [...], en lo mejor de nuestro cónclave que entre nosotras y con buena dosis de ironía

llamamos el Pecona, Primer Encuentro Confidencial de Narradoras. Nos cayeron encima cuando las desavenencias ya habían sido limadas, cuando ya nos habíamos peleado con el lenguaje y habíamos jugado con él y nos habíamos revolcado y hasta chapoteado en las palabras como en tiempos preverbales. (13)

El relato de la embestida se apoya por otra parte en una reactivación del conflicto entre lo *masculino* y lo *femenino* en la literatura sostenido por una intención crítica. «El otro masculino» (47), el enemigo literario principal, es en primer lugar claramente renviado a su sexo «hormonal»:

En un principio los invasores no supieron reaccionar ante nuestro despliegue de entusiasmo. [...]. No parecían feroces hasta que el jefe del pelotón se puso a escupir órdenes. Porque se trataba de un pelotón, no nos cupo duda, y si al principio recibimos sus efluvios de testosterona con risas fue porque nos agarraron con la guardia baja [...]. (14)

La defensa de «el idioma de mujer» (141), amenazado por los hombres y sus efluvios de testosterona, en el diario de la escritora, convoca así el imaginario diferencialista asociado a la «escritura *femenina*» (Cixous). Son, pues, actualizados en la novela los tópicos que sostienen la sexualización de la creación en los primeros escritos de la autora, principalmente en «Mis brujas Favoritas», por la figura de la «autora-bruja» o el motivo de «sangre de tinta».

¿Cómo habrán consumado la destrucción de nuestros libros? Quizá en una gran pira como es de rigor. El emblema de las brujas, nuestros libros. Destruídos por el fuego, sin derramamiento de sangre aunque quién sabe, ¿no? la tinta con la que estaban escritos era otra forma de la sangre nuestra. (25)

La resignificación de lo femenino como vector de subversión aparece de este modo una de las mayores apuestas del trabajo de reconfiguración de las relaciones entre el orden de género y el orden del discurso. La existencia de una «escritura-femenina», inefable más experimentable, principalmente en el vínculo con los cuerpos sexuales, es por lo tanto reivindicada por Elisa Algañaraz:

Aquello que quizá afloró en el Mañana sería lo mismo que no pudo ni empezar a explicarle a Ómer porque nada había para explicar, sólo una latencia, corrientes lunares, subacuáticas, espectrales [...] quizá creció algo inexpresable a punto tal [...] que ni siquiera le fue posible transmitirle un pálido reflejo de la idea a aquel que se había llegado hasta su encierro ansioso por compartir con ella lo que pudo haber sabido. Y no supo. Y no supo compartir. [...]. Y siente que el vientre le crece aunque no pueda apreciarse a simple vista. Embarazada de palabras, ha oído que decían las mujeres de la villa y se reían de ella. (235)

«La buena dosis de ironía» (13), a la que hace referencia la narradora al comienzo de su relato, nos invita sin embargo a considerar que la adhesión de Elisa y del grupo de escritoras a la retórica diferencialista se inscribe en un informe distanciado y estratégico que caracteriza la convocatoria de lo femenino en la escritura como vector de posicionamiento y marcador de subversión (Naudier). La problemática trillada de la «escritura femenina» en su versión esencialista que representa el discurso de Omer —versión caricaturizada y simplificante— es de todos modos ampliamente cuestionada por la autora representada, Elisa Algañaraz:

Ómer quería saber qué estábamos discutiendo (me dio la sensación de que habría querido decir tramando o algo

parecido, pero no se animó) nosotras en esos días del Mañana. Algo que pudo referirse a un lenguaje de mujer, insinuó. La idea me pareció gastada, aburrida: hace siglos que la venimos trabajando hasta el cansancio, todo lo cual me da hambre y decido ir a la cocina a preparar unos huevos fritos. (44)

La cuestión de la «escritura femenina» es también el objeto de una desmitificación, a través de la estilización paródica de cierto número de discursos que abordan la relación entre la mujer y la escritura desde una perspectiva esencialista y vis-à-vis de la que Luisa Valenzuela parece tomar distancia. La acentuación irónica de la reflexión de Esteban Clementi, que explica la detención de las autoras en respuesta al carácter críptico e incomprensible de su discurso, refleja un deseo de denunciar la aporía de un acercamiento sustancialista y negador de la relación de las autoras con el lenguaje:

[...] ¿ quién entiende a las mujeres, quién carajo de los mil carajos las entiende ? [...] hablan sin decir y dicen una cosa distinta de lo que uno cree, [...] ellas también habitantes de una lengua resucitada que viene de más allá, de tiempos inmemoriales seguramente, una lengua idéntica a la habitual tan solo en apariencias, una lengua en espejo que solo ellas entienden y por eso los otros, a falta de un diccionario o de alguna otra herramienta hecha para descifrar las entrelíneas de lo que ellas escriben, en su desesperación se vieron obligados a enmudecerlas. (221)

Si las palabras de Omer Katvani son puestas a distancia y las de Esteban Clementi claramente descalificadas a lo largo de la narración, el discurso del líder de los cartoneros está a su vez avalado por la narradora, que le delega la última palabra. La hipótesis última sobre las razones del arresto de las autoras, relatada en estilo directo, retorna de hecho al sabio de la villa miseria, «El Viejo de los Siglos»:

-Puede que se las hayan chupado por miedo, por medio al poder del conocimiento, cualquier conocimiento, total a gente de esa calaña no le importan los detalles. Lo importante era que no quedara marcada la diferencia, pienso, que no se registrara, que ustedes mismas no se hicieran cargo. (358)

Lo que parece ser recuperada aquí es la noción de «diferencia» que no está directamente relacionada con el sexo de las escritoras, pero que se mantiene sin embargo como vector de visibilidad y de subversión.

¿Cuál es entonces la «naturaleza» de la subversión feminista representada en *El Mañana*? Toda respuesta monológica y totalizadora a esta pregunta irá al encuentro de la dinámica de la novela que parece obligarnos a adoptar una forma de pensar compleja (Morin) para suplir la carencia del pensamiento simplificador que fracasa al dar cuenta del manojito de los factores que explican lo que está en juego en la reapropiación de la diferencia sexual en la construcción de la autoridad enunciativa de las autoras. El posicionamiento de la autora se disuelve en efecto en una polifonía enunciativa, en el sentido bajtiniano del término (Bajtín), que reposa en la puesta en escena de voces diferentes sobre la «naturaleza» de la subversión de las autoras, que entran en relación dialógica y refractan indirectamente la posición de Luisa Valenzuela concerniente a la relación entre la creación y la identidad de género. La heterogeneidad enunciativa en la obra *El Mañana* nos conduce a inferir pues que, por una parte, Luisa Valenzuela niega la trampa del esencialismo en el mismo movimiento en el que la reivindicación de la diferencia (¿femenina?), resignificada, sostiene el proceso de diferenciación en el campo literario. Por otro lado, la autora ataca sistemáticamente la oposición binaria «masculino / femenino» sin poder por ahora dejar atrás esa dimensión sistémica. En la novela, de hecho, ni la lealtad a la «escritura femenina» ni la

superación de la bipartición sexual que implicaría estabilizar la insostenible neutralidad mediante un movimiento continuo de desterritorialización y reterritorialización de la relación entre la literatura y las diferencias de género que borraría las fronteras, crea un hiato en el seno de una red de fuerzas y representaciones establecidas, supuestamente inalienables, y abre la brecha de la creación de «puntos de referencia» utópicos (de Certeau 35), donde el sistema es imposibilitado de cerrar la brecha.

Convertir el desinterés a la diferencia en interés, redistribuir o permitir las asignaciones de género para revalorizar lo *femenino*, volver el estigma en su favor o explorar las nuevas políticas de la identidad de género en la literatura que buscan escapar del binarismo de una alternativa alienante al desplazar las asignaciones de género, parecen así conformar por ahora las soluciones a la dominación que coexiste y se entremezcla en el arte poético-político de Luisa Valenzuela. La paradójica combinación de la reivindicación de lo femenino como índice identificatorio y el cuestionamiento de las diferenciaciones de género puestas en escena en la novela, es la base de una estrategia de posicionamiento polimórfico que juega con la tensión entre tácticas de distracción y estrategias de desbordamiento. Más que una posición ambigua, parece ser necesario esa tensión en términos de contradicciones e impurezas productivas, que no sólo involucran una serie de rupturas discontinuas y de transgresiones, que implican una serie discontinua de transacciones y negociaciones que reposan tanto sobre la reconfiguración como sobre la interferencia de identidad de género que se reconstruye y sale a flote. Es este el problema esencial de la “impureza” de las estrategias de resistencia en el seno de un sistema hermético que Elsa Dorlin nos invita a pensar en su reflexión sobre la epistemología de la dominación:

«La epistemología de la dominación nos [...] obliga a pensar que no hay una resistencia pura. Nos exige dejar de aprender como las entidades cerradas y ahistóricas —en discreta unidad— el modo de subjetivaciones políticas que se inventaron y experimentaron,

ya que las condiciones materiales de existencia transformadas y la semiología dominante impuesta. [...]. La ambigüedad [...] de las contra-prácticas [...] no restringe la potencia de conflictos que se abrieron, desplazaron y dieron vuelta.» (18)

Al mostrar la complejidad de los interdiscursos en relación a la escritura de las mujeres, confrontando el «dilema de la diferencia», en la literatura, la novela muestra abiertamente sus ambivalencias para significar mejor la apertura de posibilidades que esas tensiones han permitido y las fallas de la subversión feminista creada en la «Dictadura de la Institución» sobre la que ella viene a minar los cimientos.

Thérèse Courau es profesora de Literatura en el Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos e investigadora del Instituto de Investigación de Estudios Culturales (IRIEC) de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès (Francia).

Bibliografía

Bahar, Saba et Valérie Cossy. « Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes ». *Nouvelles Question Féministes* Vol. 22, N°2 (2003) : 4-11.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Seuil, 2008.

Cixous, Hélène et Catherine Clément. *La jeune née*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

Coquillat, Michelle. *La politique du mâle*. Paris : Gallimard, 1982.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 1990.

Dorlin, Elsa. « Introduction : Vers une épistémologie des résistances ». *Sexe, Race, Classe. Pour une épistémologie de la domination*. Paris : PUF, 2009. 5-18.

Eagleton, Terry. *Critique et théorie littéraire. Une introduction*. Paris: PUF, 1994.

Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1985.

Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil, 1990-2005.

Naudier, Delphine. « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique ». *Sociétés Contemporaines*. « Littérature et identités », N° 44 (2002) : 57-73.

Nochlin, Linda. *Femmes, arts et pouvoir et autres essais*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

Pollock, Griselda. « Des canons et des guerres culturelles ». *Cahiers du Genre*. *Genre, féminisme et valeur de l'art*, N° 43 (2007) : 45-69.

Valenzuela, Luisa. « Mis brujas favoritas ». *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft (Ed.), Ypsilanti-Michigan: Bilingual Press, 1982. 88-95.

— *Aquí pasan cosas raras*. Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1976.

— *El Mañana*. Buenos Aires : Seix Barral, 2010.

Vigneul-Marville. *Mélanges d'histoire et de littérature*. Vol. II, Rotterdam, 1700.

Literatura y dictadura: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela

por Annick Mangin

Hablar es imposible, callarse está vetado.
ELIE WIESEL Y JORGE SEMPRÚN

En *Cola de lagartija*¹ Luisa Valenzuela crea un personaje monstruoso cuyo referente histórico es López Rega, *El Brujo*, el cual se inscribe en la tradición argentina del monstruo como discurso cultural (Cohen, Jeffrey, 1996). Pero si bien la construcción *ficcional* del Brujo tiene su claro referente en López Rega, ésta no contempla la fidelidad a un personaje histórico, sino la alegorización del poder totalitario, poder fundamentado siempre, más allá de la persona que lo encarna, en unas relaciones de fuerza político-económicas propias de una determinada sociedad.

Cualquier sistema autoritario, por muy feroz y brutal que sea, siempre requiere un discurso oficial de legitimación que apele a la razón para justificar la pertinencia de su violencia represiva.

La dominación, aun valiéndose de la fuerza desnuda, la de las armas o la del dinero, siempre tiene una dimensión simbólica que se percibe en los discursos de legitimación mediante los cuales los dominantes procuran conseguir la adhesión de los dominados.²

1 La primera edición de *Cola de lagartija* en lengua hispana a la que remiten las citas es la de la editorial Bruquera, Buenos Aires, 1983. La obra ha sido reeditada en México por la UNAM en 1992 y en México por Planeta en 1998, en la Argentina en 2007: Buenos Aires, Colección La otra orilla, Norma, 2007.

2 La domination, même lorsqu'elle repose sur la force nue, celle des armes ou celle de l'argent, a toujours une dimension symbolique perceptible dans les discours de légitimation à travers lesquels les dominants tentent

La dimensión simbólica se expresa en los múltiples discursos de legitimación de los actores de la guerra sucia y de la dictadura militar que justificaron la barbarie de la represión por la necesidad de luchar contra el desorden provocado por los graves enfrentamientos entre facciones armadas de izquierda y derecha del movimiento peronista, y la acción violenta de organizaciones guerrilleras de tendencia peronista, o marxista. La violencia simbólica —ya perceptible en la eufemización del nombre con el que la junta militar se autodenominó “Proceso de Reorganización Nacional”— consistió en apelar a la defensa de los valores cristianos y patrióticos para justificar la tortura, los secuestros y los asesinatos de los “subversivos”. Se trataba de salvar a la patria amenazada desde dentro por el enemigo interior y hasta de “curarla” ya que padecía de una “enfermedad” mortal. Con una retórica tan acorde con la doxa se consiguió la adhesión de los dominados, como lo explica Pierre Bourdieu.

Contra la violencia simbólica de la *doxa* estatal que imperó durante la dictadura militar, “gran máquina paranoica y ficcional” según la expresión de Ricardo Piglia, el libro de Valenzuela se ofrece, mediante la literatura, como un acto de resistencia, la cual no puede operar sino de manera oblicua, citando el discurso dominante, *triturándolo* y parodiándolo para socavar desde dentro las bases de su eficacia manipuladora. Se notará a todo lo largo del libro el barroquismo de la escritura que desbarata la racionalidad aparente de los discursos del poder así como la importancia del papel del cuerpo y de la sexualidad como sede y metáfora de la relación de poder de los dominantes sobre los dominados.

En este trabajo, me propongo analizar los procedimientos literarios que, en *Cola de lagartija*, intentan *deconstruir* la violencia simbólica de los discursos hegemónicos de la dictadura militar y aclarar algunos de los efectos de lectura que producen.

Cola de lagartija plantea e intenta dar respuesta a la

d’obtenir l’adhésion des dominés. (*Méditations pascaliennes*, p. 248).
[traducción de la autora]

problemática de cómo, con qué fines, con qué eficacia escribir literatura en un contexto dictatorial, y en el caso que nos ocupa, con la doble cortapisa suplementaria: ¿cómo escribir literatura en un contexto dictatorial cuando se es mujer y se abordan dos terrenos hasta entonces reservados a los autores masculinos, a saber, la política y el sexo? Porque también las mujeres sufren los efectos de la violencia simbólica en muchos dominios y entre otros, en el campo literario.

El enjuiciar la posibilidad de la representación de los horrores del poder de Estado se abre desde la propia *Advertencia* que se presenta bajo la forma de un breve diálogo entre unos interlocutores no identificados.

-Eso no puede escribirse

-Se escribirá a pesar nuestro. El Brujo dijo alguna vez que él hablaba con el pensamiento. Habría que intentar darle la palabra, a ver si logramos entender algo de todo este horror.

-Es una historia demasiado dolorosa y reciente. Incomprensible. Incontable.

-Se echará mano a todos los recursos: el humor negro, el sarcasmo, el grotesco. Se mitificará en grande, como corresponde.

-Podría ser peligroso

-Peligrosísimo. Se usará la sangre

-La sangre la usan ellos

-Claro. Le daremos un papel protagónico. Nuestra arma es la letra.³

Este texto liminar expresa pues una confianza propiamente moderna en la dimensión ética de la literatura, capaz de revelar los resortes de la tiranía, desmantelando las manipulaciones de sus discursos. Y sin embargo, el funcionamiento textual de *Cola*

³ "Advertencia", *Cola de lagartija*, p. 7.

de lagartija nos obligará a matizar estas palabras por cuanto se trata de un libro poderosamente autorreflexivo, “metaficción historiográfica”, (según los términos de Linda Hutchéon), que no deja de cuestionar el lenguaje y la escritura en acción, rasgo propio de la estética postmoderna: así pues ¿según qué modalidades en un contexto de opresión la instancia narradora, instancia de poder por antonomasia, puede representar los abusos de poder sin asumir ella misma una posición de poder? ¿O, por el contrario, sin autocensurarse? *Cola de lagartija* plantea estas cuestiones e intenta responder en acto, no superando sino expresando estas contradicciones, por el recurso a diversos procedimientos que problematizan la fuente de enunciación y la frontera realidad/representación, como son la fragmentación, la polifonía, el dialogismo genérico, la hibridez, la *mise en abyme*, la metalepsis, la alegorización, la mitificación, etc.

Dialogismo genérico

La metalepsis narrativa que atribuye el paratexto de la *Advertencia* no a la escritora Luisa Valenzuela sino a sus personajes, desdibuja desde un primer momento la frontera entre lo ficcional y lo extraficcional y anuncia la gran metalepsis narrativa que abrirá la segunda parte del libro. Y de hecho la ambigüedad del estatus de este texto liminal se propaga al conjunto de la organización narrativa del libro, edificada sobre la tensión entre dos regímenes de escritura : por una parte, un régimen que tiene que ver con la narrativización de los discursos del Archivo , del documento histórico, del testimonio sobre los actos de tortura y de represión y, por otra parte, un régimen de escritura ficcional que remite a unos hipotextos heterogéneos: algunos de ellos se relacionan con la literatura de lo veraz, como el diario íntimo, la biografía, y otros son relativos a códigos ficcionales en los que el imaginario se libera de las reglas de la verosimilitud como la fábula, la novela fantástica, la ciencia ficción, o son marcados por la carnavalización como la

parodia, la farsa, lo grotesco, el humor negro, etc.⁴ La escritura de *Cola de lagartija* se caracteriza por este dialogismo genérico múltiple que instauro, por su doble régimen de escritura, una tensión entre la realidad y su representación y que constituye un amago de respuesta en acto a los desafíos que vimos planteados en la *Advertencia*.

Vinculada con el dialogismo genérico, la polifonía nace de la convivencia de varias líneas narrativas donde se expresan los discursos de los personajes procedentes de categorías socio-históricas dominantes o dominadas, verdugos o víctimas, y que se reparten según la modalidad testimonial o ficcional en fragmentos separados por blancos tipográficos. Los fragmentos, algunos de ellos titulados y otros no, se distribuyen en tres partes, tituladas EL UNO, D*OS, ¿TRES?, que, por una evolución de la instancia narradora, pasan de la polifonía al monologismo radical.

Como aquí me falta espacio para analizar la forma y contenido de las tres partes, pasaré a continuación a presentar algunos de los efectos de lectura que me parecen sobresalientes.

Contaminación realidad/ficción: *la suspensión de la incredulidad*

A lo largo del libro, pues, la estrategia narrativa que cuestiona la autoridad textual y la frontera representación/realidad produce un efecto contaminante entre dos regímenes de escritura que incita a leer los relatos del archivo como relatos ficcionales, exigiendo del lector literalmente una *suspensión de la incredulidad*, y a leer los relatos ficcionales como documentos históricos. Así es como el “Proceso de Reorganización Nacional”, monumento de racionalidad ideológica al servicio de la lucha contra el caso de la

4 Entre los hipotextos más obvios, cabe señalar *Yo el Supremo*, de A. Roa Bastos, *Ubu roi*, d'Alfred Jarry, la fábula “La grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf”, de La Fontaine, el teatro del esperpento de Valle Inclán, los textos y las películas que ficcionalizan la historia de Eva Perón, etc.

subversión se lee como un texto delirante al mismo nivel diegético y del mismo calibre que los discursos ficcionales instituidos por el *Brujo* en su locura totalitaria. Cabe ver, por ejemplo, cómo la evocación del episodio histórico de los cuerpos de los prisioneros arrojados desde lo alto de los helicópteros al río de la Plata se integra en el monólogo ficcional del *Brujo* sin que sean perceptibles las líneas de sutura entre dos regímenes de escritura:

Y alcancé a ver a los ahogados con la piel todo terrosa y muy hinchados. Reconocí mi vieja sugerencia: súbanlos a los helicópteros y tírenlos al río, les ordené en aquel entonces cuando me preguntaron qué hacer con los que se les habían estropeado por demás en los interrogatorios. Al río, les aclaré muy bien. Nunca a mis lagunas, nunca a mis lagunas.⁵

La retórica del *Brujo* presenta unos rasgos formales y temáticos propios de la violencia simbólica del discurso autoritario, tal y como los analiza José García Romeu:

[...] redundancia y repetición hasta la saciedad de las mismas ideas, subversión asimilada a la anarquía, necesidad del sacrificio colectivo para curar a una sociedad enferma, pretensión de expresar lo sagrado, legitimación de la dictadura por el criterio de razón y de sentido común en oposición a la confusión del discurso subversivo, descalificación de los opositores, recurso a la abstracción y a la invocación de valores eternos, vacío informativo, referencia a un sustrato mítico en el que encuentra su razón de “ser” en la medida en que el recurso al mito naturaliza y saca de la Historia al orden social establecido, lo arcaico del discurso, unívoco y maniqueo, etc.⁶

Al contrario, es en función del paradigma ficcional como el lector

⁵ *Cola de lagartija*, p. 51.

⁶ *Littérature et dictature en Argentine, 1976-1983*, pp. 45 y 36.

creo interpretar el episodio del dedo cortado sobre el cadáver de Eva Perón, imaginado por el *Brujo* para autenticar por las huellas digitales unos mensajes que la Muerta dirigiría desde el Más Allá a los *Pueblistas* y que el *Brujo* instrumentaliza a su servicio. Ahora bien, este episodio habrá de ser leído no como un invento delirante del narrador sino como la parodia de un episodio refrendado históricamente, ya que el cadáver de Eva Perón, objeto de veneración fetichista, había dado pie a varias copias, de tal modo que hubo que recurrir a las huellas digitales de la muerta para autenticar el original.

Así, según los términos de Sharon Magnarelli, esta escritura grotesca de la novela nacional es una “operación de desfamiliarización”, a partir de la literatura, de un orden de representación que “cae por su peso”, operación que desemboca en la “desnaturalización de la retórica política”.

Esa deliberada reescritura grotesca del romance nacional permite caracterizar a la novela como desnaturalización de la retórica política.

[...] Esa operación de extrañamiento desde la literatura de un orden de representaciones que “va de suyo” es una apertura decisiva de la obra a algunas de las problemáticas más acuciantes de la reflexión “posmoderna” con respeto a la idea de nación.⁷

La operación de “desnaturalización de la retórica política” contribuye, de hecho, a la deconstrucción de la violencia simbólica que sustenta dicha retórica.

“Novela del dictador” y cuestionamiento del canon genérico: *mise en abyme* y envites de los géneros

El abordar el subgénero “novela del dictador” por parte de una

⁷ “Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa”, p. 213.

escritora implica un cuestionamiento del canon genérico en relación con las relaciones de género que se expresa aquí a través de la *mise en abyme* de dos formas de escritura: la escritura paródica y el diario íntimo.

La escritura paródica, que caracteriza a muchos de los libros escritos por mujeres a partir de los años sesenta y en mayor medida desde los años ochenta permite invadir el discurso dominante para enjuiciarlo desde el interior al tiempo que se sugiere un discurso alternativo, cuya interpretación no corresponde a una instancia auctorial en posición de poder sino que tiene que ver con la responsabilidad del receptor quien lee lo que quiere o puede leer. La modalidad paródica se ve constantemente activada en los discursos del *Brujo*, de la junta, etc. y está engastada en la representación carnavalesca de la figura icónica del *Brujo* (convertido en pelele) por los habitantes del pueblo de Capivari, pueblo que el *Brujo* tiene la pretensión de convertir en capital: la parodia es un instrumento de resistencia colectiva cuya violencia semiótica se vuelve contra la omnipotencia del dictador.

El diario íntimo es también objeto de *mise en abyme* en *Cola de lagartija* bajo la forma de redacción de un diario en el que se expresa un “yo” escritor que narra la biografía del *Brujo*. El canon del diario, forma convencionalmente connotada como femenina, está cuestionado aquí de dos maneras: por una parte, con la reflexión metatextual sobre la escritura y por otra parte, con la rehistorización del diario en el contexto de la dictadura militar que propone de hecho una recalificación de los papeles masculino/femenino, convencionales en ese tipo de literatura. El “yo” femenino, comprometido en una relación amorosa con el personaje masculino —Alfredo Navoni— se pasa el tiempo esperándolo, en la dependencia ansiosa de su venida o de su vuelta según el estereotipo de las polaridades *pasividad/actividad, espacio privado/espacio público* que rigen la representación convencional de las relaciones sociales de sexo. Con la salvedad de que, en el caso de *Cola de lagartija*, el personaje femenino es quien asume la

función de la escritura, tradicionalmente considerada como una actividad masculina; en cuanto a la espera ansiosa, remite menos al estereotipo de la pasividad femenina que a la representación de la polaridad Eros/Tánatos cuando el terror político contamina todos los intersticios de la vida privada, aboliendo la frontera entre el espacio privado y el público (el militante Navoni arriesga su vida, arriesga ser secuestrado o “desaparecido” en cualquier momento).

La representación del cuerpo: espacio socio-simbólico de los envites de poder

En este contexto de los envites de poder, la representación de los cuerpos se presenta como un espacio socio-simbólico marcado por la violencia que la escritura de mujeres se brinda a explorar, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX. Recordemos que, según Pierre Bourdieu, la sumisión de los dominados al poder simbólico no se hace por un acto consciente y deliberado sino:

[la sumisión de los dominados...] es el mero efecto de un poder que se ha inscrito de forma duradera en el cuerpo de los dominados bajo la forma de esquemas de percepción y disposiciones (a respetar, admirar, amar, etc.), o sea de creencias que *sensibilizan* a ciertas manifestaciones simbólicas, tales como las representaciones públicas del poder.⁸

En *Cola de lagartija*, la alegorización de varios iconos corporales y de diversos espacios apunta a la deconstrucción de “las representaciones públicas del poder”:

8 [...] elle est elle-même l’effet d’un pouvoir, qui s’inscrit durablement dans le corps des dominés, sous la forme de schèmes de perception et de dispositions (à respecter, à admirer, à aimer, etc.), c’est-à-dire de croyances qui rendent *sensible* à certaines manifestations symboliques, telles que les représentations publiques du pouvoir. (*Méditations pascaliennes*, p.247)
[traducción de la autora]

Poder político y poder sexual

En el cuerpo omnipresente del *Brujo*, el poder político se identifica con el poder sexual en sus múltiples modalidades. Para Luisa Valenzuela como para P. Bourdieu, el paradigma de lo arbitrario y de la violencia simbólica es el de las relaciones de género, y el sadismo sexual, lejos de ser apolítico, constituye por el contrario uno de los avatares más representativos de la violencia política.

Alegorización de los cuerpos

El cuerpo del *Brujo* lleva la impronta de la monstruosidad del personaje, bajo la forma del exceso, de lo desmedido; dotado de tres testículos, */tripelotudo/*, siendo el testículo sobrante (que es, de hecho, un quiste) considerado por el *Brujo* como imagen de su hermana Estrella, cuya femineidad él incorpora. La agasaja, la acaricia y le dice palabras de amor, representación obscena de una relación ególatra y megalómana. Este elemento sobrante, indicio de su *femineidad*, se convertirá en el receptáculo uterino de su propio semen, autoinyectado (con la ayuda de su edecán) para realizar su sueño totalitario de dar a luz un hijo que será la exacta reproducción de sí mismo. El *Brujo*, según sus términos es *la neurona padremadrehijo*, caracterización grotesca de la imagen de la familia como mito fundador de la nación. Como lo señala J. P. Dabove: “[...] el monstruo ya no amenaza las márgenes del territorio simbólico de la nación, se apoderó de su centro, el poder de Estado, la fuente de la ley”⁹

La inscripción de la monstruosidad del discurso totalitario en el cuerpo del tirano entraña varias consecuencias.

El hermafroditismo entra aquí en el terreno de la locura de la omnipotencia del personaje cuyo sueño es auto-reproducir un ser idéntico a sí mismo para engendrar el “yo”. No hay, pues, ni afuera ni otredad posibles, el sistema funciona por incorporación

⁹ “Caudicaciones de la razón letrada y ...”, p. 203-220.

o exclusión, metáfora de un poder totalitario que incorpora del todo o que excluye radicalmente. Y cuando el personaje se autoproclama *Señor de la triple P /tripelotudo/*, el humor negro muestra el vínculo sexo/poder por la alusión paródica a la triple A (“Alianza Anticomunista Argentina” de López Rega), donde el poder absoluto estaría basado en una dotación testicular, una proliferación glandular que sería el fundamento primero de la instancia policial criminal sobre la que se asentaba la dictadura militar. Se ve aquí la eficacia de la colusión ficción-grotesco/archivo en la cual la ficción esclarece la impostura delirante de la irracionalidad de una ideología que se tomaba por modelo de la racionalidad y del orden. El elemento femenino (Estrella), llamado “*la personita anexada a mi persona*”¹⁰ es incorporado, adjuntado al elemento masculino y por lo mismo anulado, como son anuladas (despreciadas) “las mujeres” que integran el universo del tirano.

Por otra parte, lo excesivo grotesco del cuerpo del *Brujo* se construye sobre la carencia, la mutilación, la destrucción que marca el cuerpo de los dominados y en primer término el de su edecán, granadero emasculado al servicio del monstruo. Este personaje, enteramente preso en una relación sadomasoquista de dueño a esclavo representa la violencia simbólica de la adhesión del dominado al dominante, hasta el paroxismo final donde, a solas con su dueño, lo llama en una misma frase *Alteza, Majestad, Divinidad*, como si el código lingüístico de la pleitesía a los poderosos se viera afectado también por el exceso y se pusiese a desvariar.

Alegorización de los espacios

Al prolongar los cuerpos, toda una nebulosa de imágenes mitológicas metaforiza el espacio en el que el *Brujo* estableció los signos de su poder. Se activa, por ejemplo, la violencia simbólica de la connotación jerárquica entre alto y bajo a través del espacio

10 *Cola de lagartija*, p. 123.

simbólico de la pirámide que conjuga la arquitectura azteca (la cúspide le ofrece un pedestal para su trono desde donde domina al mundo entero) y la arquitectura egipcia (la cavidad le ofrece un refugio contra los enemigos que lo persiguen), tema recurrente de la paranoia política de la junta militar. Las *guainas*, que son unas mujeres siempre mencionadas de forma indiferenciada en plural, lamen los pies del *Brujo* o se arrastran a sus pies, al igual que su ayuda de campo: “[...] la larga canoa resulta ideal: un serruchero remando a popa y el otro a proa y los dos restantes sosteniendo el baldaquín. Y el garza a sus pies, lamiéndole las plantas”.¹¹

El poder es un goce sádico que se alimenta del avasallamiento y de la destrucción de los cuerpos y de los espíritus.

La representación del cuerpo de las víctimas

En lo referente al cuerpo de las víctimas, aparece descrito o evocado en las órdenes y representaciones sádicas del Brujo, en concreto en la aplicación obsesiva de la profecía de *Don Bosco* sobre el río de sangre. Además, la evocación del cuerpo de las víctimas aparece en los relatos del Archivo, todos ellos centrados en la temática de la tortura y la desaparición. Pero ¿será posible la representación de la desaparición de los cuerpos o la única representación posible no estará más bien en el cuerpo horadado del texto?

El cuerpo horadado del texto

El texto se ve mutilado, horadado, vaciado por unos blancos tipográficos cuya extensión puede ir hasta un tercio o media página. Milagros Ezquerro ve en el blanco textual una fuente de “virtualidades latentes”:

[...] el blanco textual no sería ese fondo neutro, indiscriminado, insignificante que solemos considerar o

11 *ibidem*, p.259.

más bien no considerar, sino un campo textual de energía mínima, o sea un campo de virtualidades en el que pueden cobrar forma toda clase de sistemas de significaciones; no hay un solo tipo de blanco sino varios, tantos como virtualidades latentes en ese campo textual de energía mínima que es, ante cualquier inscripción de signos, la página blanca [...].¹²

Es competencia del lector activar las virtualidades latentes en este “campo de energía mínima”. Estos blancos son antes que nada lo por decir, el signo de la autocensura o el signo de la imposibilidad de decir pero también el signo de la obliteración, de la desaparición, de la anulación del otro, radicalmente excluido, de su palabra y hasta de su cuerpo, de su persona física. Estos blancos tienen que ver ciertamente con la desaparición de millares de argentinos y son como el doble invertido del exceso de la palabra y del poder del dictador. El tema de los desaparecidos es recurrente en la obra de Luisa Valenzuela.

Pero estos blancos son también el espacio del lector, espacio de respiración en una lectura opresiva por la omnipresencia del discurso del *Brujo*, fragmentos de página blanca por invadir y por escribir, espacio que separa y que une¹³, espacio de la escritura de este autor colectivo del “nosotros” o del “se” de la *Advertencia*, espacio de resistencia, en el que virtualmente se inscribe el texto que el lector produce en el acto mismo de la lectura. Espacio de

12 «[...] le blanc textuel ne serait pas ce fond neutre, indiscriminé, insignifiant que nous avons l’habitude de considérer, ou plutôt de ne pas considérer, mais un champ textuel d’énergie minimale, c’est-à-dire un champ de virtualités où sont susceptibles de prendre forme toute sorte de systèmes de signification. [...] il n’y a pas un blanc mais des blancs, autant que de virtualités latentes dans ce champ textuel d’énergie minimale qu’est, avant toute inscription de signes, la page blanche [...]” (*Fragments sur le texte*, pp.14-15). [traducción de la autora]

13 “D’ailleurs, quand on dit que le blanc sépare, il serait aussi juste de dire qu’il unit, qu’il fait lien”. (*Fragments sur le texte*, p.14) «Por otra parte, cuando se dice que el blanco separa, sería más justo decir que reúne, vincula” [traducción de la autora].

la tensión entre las dos modalidades del discurso aparentemente incompatibles y sin embargo complementarias para que la escritura y el sentido que produce puedan ser algo más que un discurso del poder y un pensamiento único.

Annick Mangin es miembro del Institut de Recherche et d'Études Culturelles (IRIEC) de la Université de Toulouse II — Le Mirail. Se especializó en literatura del siglo XX. Publicó su tesis en 1996 “Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo”. Este ensayo fue originalmente presentado como una conferencia en el Seminario de América Latina de la Universidad de París IV Sorbonne en octubre de 2006.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris : Seuil, Coll. Essais, 2003 [1997].

Cohen, Jeffrey. *Monster Theory : Reading Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.

Dabove, Juan Pablo. “Caudiciones de la razón letrada y romance nacional totalitario: sobre *Cola de Lagartija* de Luisa Valenzuela”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, N° 210, Enero-marzo 2005, p. 203-220.

Ezquerro, Milagros. *Fragments sur le texte*. Paris : L'Harmattan, 2002.

García Romeu, José. *Littérature et dictature en Argentine, 1976-1983*. Paris : L'Harmattan, 1999.

López Laval, Hilda, *Autoritarismo y cultura (Argentina 1976-1983)*. Madrid: Fundamentos, 1995.

Magnarelli, Sharon. “Luisa Valenzuela: Cuerpos que escriben (metonímicamente hablando) y la metáfora peligrosa”, en Díaz, Gwendolyn y Lagos, María Inés. *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo veinte, Universidad Nacional del Litoral, colección Entrevistas, 1993 [1990].

Valenzuela, Luisa. *Cola de lagartija*. Buenos Aires: Bruguera, 1983. México: UNAM, 1992. México: Planeta, 1998. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.

El sujeto nómada y la exploración de la memoria en *La travesía* de Luisa Valenzuela¹

por María Teresa Medeiros-Lichem

Lo más difícil de la escritura no es la página en blanco
sino el alma en negro. Enfrentarte con tu zona más oscura.

LUISA VALENZUELA²

La lectura de un texto de Luisa Valenzuela es un placer que depara sorpresas. Así como ella nos revela que la sorpresa es su “alimento literario” y que “lo que se construye cuando se escribe novela es un laberinto que nos llevará lo más cerca posible del secreto” (2001b, 1), *La Travesía* (2001) es una invitación a penetrar en el laberinto de su escritura, a emprender un recorrido por la psiquis de una mujer agobiada por el peso de la memoria para llegar al secreto más íntimo de su alma.

En un andar rizomático en el que ansía olvidar un pasado nefasto, la protagonista yerra por caminos insondables hasta llegar al centro del laberinto donde se iniciará su transformación liberadora. La *travesía* de esta mujer es un viaje interior por la *zona más oscura* de su memoria, por su “pantano interno” (*La travesía* 115) en el que experimentará un “cambio de piel” (115) que eventualmente la liberará de su abyecta sumisión a Facundo Zuberbühler, su ex marido que veinte años atrás le había costado viajes de investigación por tierras lejanas a condición de que ella le escribiera cartas eróticas detallando sus aventuras sexuales.

Este deambular psíquico que origina una profunda transformación en la conciencia de la protagonista, convierte

1Trabajo presentado en el Tercer Simposio Internacional *Escritura Femenina e Historia en América Latina*, auspiciado por el Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL, Lima: agosto 2006. Publicado en *Mujeres que escriben en América Latina*. Ed. y compilación Sara Beatriz Guardia, Lima: CEHMAL, 2007. 531-538.

2 entrevista con Guillermo Saavedra (2001,4)

a Marcela Osorio en un sujeto nómada (*nomadic subject* en la terminología braidottiana) por su capacidad de liberarse del *dogmatismo falocéntrico* que la hostigaba. Su *travesía* la libera de la dominación sexual y subordinación a la mente perversa de Facundo, y esta trayectoria la llevará a recuperar su identidad ultrajada.

En su obra seminal *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* la filósofa feminista Rosi Braidotti define el nomadismo como la “conciencia crítica que se resiste a asentarse dentro de un modelo de pensamiento y comportamiento codificado socialmente” (1994a, 5).³ El nomadismo como concepto teórico, implica un proceso de desterritorialización⁴ de un centro vital a una periferia en que el migrante lleva consigo su marca identitaria y en el que elige la meta de su re-territorialización. Este desplazamiento de identidad a nivel subjetivo abre nuevos espacios para indagar migraciones del sujeto femenino y su relocalización. En este contexto, mi exposición interpreta la novela *La travesía* (2001) de Luisa Valenzuela como ejemplo del *nomadismo* braidottiano en la escritura de las mujeres, enfocando al sujeto nómada Marcela Osorio en su tortuoso itinerario por los territorios inexplorados de la memoria.

Por los vericuetos del laberinto

La protagonista que recibe su nombre en la penúltima página de la novela es una antropóloga argentina que (en 1995) enseña en una célebre universidad en Nueva York. Su cómoda rutina

³ La cita completa en el original: “The nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behaviour.” En adelante anotaré directamente mi traducción de las citas del inglés.

⁴ Caren Kaplan explica este término acuñado por Deleuze y Guattari para referirse al “desplazamiento de identidades, personas, y significados que es endémica al sistema postmoderno”. (Mi traducción. 1987: 188).

se interrumpe cuando el azar la lleva a conocer al artista polaco Bolek Greczynski que hacía unos años había expuesto su obra en Buenos Aires. Este encuentro fortuito repercute en ella como un sacudón sísmico que abre las grietas de un pasado olvidado en el que ella se sumerge “para tratar de empezar a recuperar lo aparentemente irrecuperable” (*La travesía* 38). Esta mujer:

Decide salir a caminar sin rumbo. Camina y camina. Sola. Porque sí, porque se anima. Así se le va escurriendo la noche. Vos lo entendés todo con las patas, le decían de joven, y ella con las patas parecería ahora querer dibujar el mapa de un territorio desconocido: su propia memoria. (39)

Un *caminar sin rumbo* por la oscuridad es el inicio de la trayectoria de este personaje *nómada* que le hace retroceder veinte años atrás a Buenos Aires donde su memoria tropieza con “F, su exmarido secreto” (42). Facundo representa la hegemonía patriarcal y el dominio falocéntrico que somete al sujeto femenino a las fantasías de su mente pervertida obligándola a prostituirse para otorgarle el placer voyeurístico de su aprendizaje sexual. Obligada por un “pacto de silencio” (117), la joven antropóloga sucumbirá durante cuatro años a sus deseos lascivos y le escribirá cartas con minuciosos detalles de “actos inconfesables” (119) que ella no vivió sino que imaginó para complacerlo. Ella recuerda:

Su lejano, atrabiliario marido secreto y fascinante la había alejado de su lado dejándole apenas el cordón umbilical de las cartas. Cordón unilateral pero cordón al fin, un puente no sólo tendido hacia él sino también hacia sus propias regiones menos transparentes. (119-120)

Un concepto básico de la conciencia nómada [*nomadic consciousness*] es el de ser capaz de redimirse de las estructuras monolíticas que oprimen. La protagonista, hastiada de la

dependencia servil a un marido violento, interioriza su condición abyecta vinculada a “la droga de las cartas” (120). El primer paso hacia su autonomía personal será un acto de resistencia que lo ejecuta cuando en Barcelona resuelve dar fin con el vil epistolario:

Empezó a sentir una ansiedad difusa y entonces decidió terminar con el tema de las cartas. Soltar amarras Y ni el síndrome de abstinencia llamado soledad logró doblegar su determinación, y juró que nunca más su pequeñísima y querida Cannon electrónica, y menos aún su pluma, serían usadas para fines espurios. (120)

Esta determinación radical de nunca más escribir a F es una *ceremonia de rechazo*⁵ al poder obliterante de Facundo. Simbólicamente ella abandona “los oscuros laberintos” (121) del barrio gótico de Barcelona y “cruza[r] la Diagonal como quien cruza una frontera para no volver nunca más al territorio prohibido” (120). No volverá a escribir a F. Y si el contenido de las “misivas de polvo y espanto” (98) tampoco aparece en el texto de la novela, es evidente que han dejado una profunda huella en la psiquis de este personaje femenino.

En términos teóricos del nomadismo, este incidente marca el inicio de su ‘proceso de desterritorialización del centro vital’ hacia una nueva demarcación territorial en la que el sujeto nómada se desplazará hacia nuevas metas en las que será ella quien bosqueje el mapa de su re-ubicación. Ha sido gracias a un despertar de su “conciencia crítica que se resiste” (Braidotti) que la joven logra despojarse de la obligación funesta que la agobia.

Las cartas secretas que ella había escrito a F yacen ocultas en el fondo de su memoria, desterradas de su mente, hasta que el amigo Bolek le revela que por una insólita coincidencia (nuevamente el azar), él había tropezado con estas cartas

5 Título del cuento de Luisa Valenzuela publicado en la colección *Cambio de armas* (1982).

polvorientas deslizadas debajo de la puerta del departamento de la joven en Buenos Aires cuando él preparaba su exposición. Esta circunstancia es la que le provoca el sobresalto inicial cuando ella conoció a Bolek y que desencadenará su *travesía* interior por el laberinto de sus propias pasiones, sus temores, sus *oscuros deseos* en un proceso de liberación y reubicación. En este punto de partida, su condición anímica se refleja en la imagen del *nómada* que se adentra por *arenas movedizas*, como se lee en la novela:

Por todo territorio de *arenas movedizas* hay que irse adentrando muy lentamente, se dice ella en voz alta para calmar las ansias. Alguna vez supo cómo hacerlo. Estudió sobre un pueblo nómada que atravesaba el tembladeral y llegaba ileso a la otra orilla. (*La travesía* 141, mi énfasis)

La protagonista ha llegado al centro de su *tembladeral*, está sola con su secreto. Necesita despojarse de su carga para llegar a *la otra orilla*. En el transcurso de su de-territorialización la heroína pasará por varios rituales siguiendo las huellas de su memoria, en los que irá trazando su propio mapa. El primer intento de confiar su ansiedad a la amiga Greta fracasa porque su relato le llega cuando ésta había muerto. Es solamente cuando logra confesarle a Joe su misteriosa historia secreta con F que por fin articula su trauma e inicia su purificación: “todo empieza a manar como lava de su boca, un vómito más bien o una catarata como si se hubiera roto por fin una represa completamente saturada” (186).

Si la metáfora del cordón umbilical es lo que la mantuvo atada a Facundo, será la figura del hilo de Ariadna lo que la sacará de su laberinto guiada por sus amigos newyorkinos, en especial por Bolek, que posee las cartas que atestiguan su pasado clandestino. El siguiente paso será un descenso al propio infierno de la protagonista, un intento de ahuyentar sus propias brujas en la “Noche de Walpurgis” (253) que ella pasa en el manicomio donde Bolek trabaja armando una instalación artística con los locos. Bolek le reasegura:

yo te tengo te sostengo todo a lo largo del camino pero recordá a cada paso que el camino es tuyo. Querés recuperar tu alma -y mira que yo del alma nunca hablo [...] -y yo te apuntalo [...] y te voy tirando los cabos que necesitas para no perderte. (258)

Al descender a los intersticios más ocultos de su intimidad, la mujer empieza a reconocer los *oscuros deseos* que la llevaron a escribir las azarosas cartas. Es Bolek quien la acompaña en esta experiencia epifánica en cuanto la incita a persistir en su búsqueda y a: “recorrer el camino de retorno donde con cada uno de los episodios de las cartas fuiste abandonando pedazos de la que hubieras podido ser o hubieras querido ser y nunca te animaste”. (258)

En su proceso de transformación, la protagonista prosigue su *travesía* recorriendo vías imprevisibles, rizomáticas, como cuando se interna en un bosque y “avanza sin brújula” (353), a la deriva:

Ella cree estar encontrándose cuando quizá esté evitándose por nuevos derroteros desconocidos hasta ahora. Es decir sigue escapando como de costumbre, siete días a la semana [...]. No quiero escapar más.

El camino que sigo es *mi camino aunque no lo conozca*. (353, mi énfasis)

Esta caminata aparentemente sin rumbo refleja su búsqueda en “la penumbra de [su] bosque interior” (355), en que atiborrada por el pánico de sentirse perdida y visualizando el peligro de ser devorada por las bestias nocturnas del bosque, ella se imagina engullida:

Hasta que sólo queda el corazón en su jaula de huesos pelados.

Esta soy yo.

Un puro corazón latiente, sin antifaz alguno. (356. Mi énfasis)

Ceremonias, rituales y múltiples desplazamientos culminan con un solemne espectáculo, mezcla de ritual de duelo y “catarsis colectiva” (371) en la que se prevé, con gran ceremonia y como ejercicio de purificación, quemar las cartas secretas a vista de todos los personajes de la novela. En el momento crítico, sin embargo, la protagonista las recupera de la boca del horno. Nos vamos acercando al secreto, Jerome quiere saber qué es lo que ella acaba de liberar del fuego. Ella le dice: “Cartas, escritas por mí, todas de falsa calentura, mis cartas a Facundo un ex marido secreto que tuve” (390), confiesa a gritos y se siente por fin liberada, transformada: “En un relámpago percibe que ya no necesita coraza ni armadura ni nada, sólo esta sensación de haber encontrado el propio espacio y de haberlo circunscrito. Todo cuaja. Todo está en su lugar”. (397)

Al pronunciar el secreto, la protagonista logra emigrar del laberinto de arenas movedizas y liberarse del peso agobiante de su pasado ignominioso. La exploración de su memoria inhibida la lleva al nudo del secreto de su intimidad agraviada, lo que a su vez la conduce al otro Secreto mayor (con mayúscula) y que yace aún más recóndito entre las líneas de esta *Travesía*.

El sujeto nómada Marcela Osorio ha recobrado su identidad y recibe su nombre. Ha demarcado su propio mapa y es capaz de asumir su nueva subjetividad liberada de la ‘dominación sexual y subordinación’. Este personaje femenino puede ahora poner fin a su exilio, retornar a Buenos Aires, la meta de su re-territorialización, porque “sonó la hora de enfrentar tanto gato encerrado que dejé por allá” (398) y también de iniciar una nueva *travesía*, la de asumir su proyecto individual, su escritura.

Nomadismo y escritura

La interpretación de *La Travesía* como ejemplo del nomadismo braidottiano representado por el *sujeto nómada* Marcela Osorio en su búsqueda de una identidad liberada de constricciones

falocéntricas no estaría completa sin una lectura de la novela a nivel estético del proyecto de escritura femenina de Luisa Valenzuela. Si como *nomadismo* entendemos la propuesta epistemológica de elaborar una *subjetividad alternativa* (Braidotti 1994a: 2) o también una redefinición feminista de la subjetividad “repensando las raíces corporales de la subjetividad” y “buscando escapatorias a la visión falocéntrica del sujeto” (1994a: 1), este concepto plantea la elaboración de nuevos parámetros de pensamiento basados en el cuestionamiento del sistema logocéntrico como principio regulador que ha perpetuado modelos asimétricos de dominio. En otras palabras, propone una de-territorialización de los centros del poder, lo que implica una “disolución total de la noción de centro” (1994a:5) y la consecuente subversión de los códigos dominantes. Braidotti explica el nomadismo como “una vertiginosa progresión hacia la deconstrucción de la identidad, una molecularización del yo” (1994 a: 16) y también como “una invitación a des-identificarnos del sedentario monologismo falocéntrico del pensamiento filosófico” (1994a:30). Ella apunta:

Yo quiero un proyecto creativo, no-reactivo, emancipado de la fuerza opresiva del enfoque teórico tradicional. Visualizo la teoría feminista como el sitio de tal transformación del pensar sedentario logocéntrico al pensamiento creativo nómada. (1994a: 30)

[I want a creative, nonreactive project, emancipated from the oppressive force of the traditional theoretical approach. I see feminist theory as the site of such transformation from sedentary logocentric thinking to nomadic creative thought” (1994a: 30)]

En la teoría de Braidotti, el deseo juega un rol central en la constitución del sujeto en cuanto este deseo “no es únicamente un deseo libidinal, sino más bien *un deseo ontológico*, el deseo de ser, la tendencia del sujeto a ser, la predisposición del sujeto a ser” (Braidotti 1994b: 160. Mi énfasis).

Este *deseo* o aspiración a redefinir la subjetividad femenina desde nuevos parámetros abre múltiples posibilidades a nuevas *figuraciones* o modos de imaginar diferentes marcos de pensamiento, según la noción de Braidotti (1994a: 1). El nómada no es un migrante forzoso, sino más bien “el sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo, o nostalgia por una posición fija” (1994a: 22). Su desplazamiento no tiene una meta precisa y su identidad la construye en un devenir hecho de transiciones, mutaciones y permutaciones.

Llevadas al terreno de la escritura, esas concepciones implican un apartarse de modelos tradicionales, el cruzar fronteras y la elaboración de cartografías nómadas en busca de nuevos derroteros del lenguaje. Para Braidotti, la *escritura nómada* “añora el desierto: áreas de silencio, en medio de las cacofonías oficiales” (1994a: 16).

En su escritura, Luisa Valenzuela va en pos de esas “áreas de silencio”, de lo no verbalizado, va en busca de nuevos niveles de significado, que vayan más allá de la palabra impresa. Sus palabras traspasan las barreras del lenguaje convencional para decir algo más o vislumbrar lo desconocido, lo que ella llama el *secreto*. Según ella, hay novelas que son un “Viaje hacia la trama, hacia el significado, hacia la revelación de un mundo desconocido” (Valenzuela 2001c: 146). Viaje y escritura están íntimamente ligados, como lo explica en su ensayo “La búsqueda, la escritora y la Tierra sin mal”⁶, publicado en *Peligrosas palabras* (2001c):

Podemos decir que el escritor y la escritora también están buscando una Tierra sin Mal por el simple hecho de enhebrar palabras una tras otra a la espera de alcanzar un significado, una forma de comprensión o de entendimiento que logre ir más allá del contenido de las frases. A veces

6 Z. Nelly Martínez, en su excelente artículo publicado en *Letras femeninas* sobre *La travesía* asocia también este ensayo de Valenzuela al carácter nómada de la novela y sus personajes.

la búsqueda nos derriba, nos succiona hacia el mundo subterráneo... (2001c: 145).

Y la autora se pregunta: “¿Qué estamos buscando tan desesperadamente? ¿Vamos a extremos para encontrar qué? ¿Acaso el conocimiento?” (2001c: 146).

Llegar al ‘Secreto’

En una entrevista acerca de *La travesía*, Luisa Valenzuela dijo:

Toda novela es un hilo de Ariadna sutilísimo como una baba del diablo. Quien lee la novela acaba por descubrirlo. Es así como podrá salir habiendo rozado el secreto, y poseerá algo nuevo en exclusividad. (2001b: 1)

Un asomo del secreto se percibe en *La travesía* en el diálogo de la protagonista con Jerome cuando, despojados ambos de sus máscaras, él le dice:

Ver el fondo cuando se trata del secreto....ver el fondo implica más que mirar, implica *ver* y penetrar en lo sagrado. El secreto es siempre bifronte.... lo que oculta no sirve para nada si no se sabe que hay algo allí, ocultado. ¿Me sigues? (*La travesía* 292)

La trama no nos devela el secreto. La autora juega con sus lectores y nos desafía, con esta insinuación de Jerome a ahondar más en los terrenos subterráneos de su texto. En su libro de conferencias *Escritura y secreto*, Luisa Valenzuela nos advierte: “Escribir ficción es una búsqueda de tácitos secretos que nos irán acercando al calor del invaluable e inalcanzable secreto... (Valenzuela 2002: 18-19).

¿Qué secreto? A otro nivel, esta novela puede leerse como una travesía por la psiquis del país en épocas turbulentas de

opresión y de desplazamientos múltiples para descifrar el Secreto con mayúscula. Más allá de la historia secreta de Marcela Osorio, *La travesía* deja entrever situaciones de represión incrustadas en su historia íntima. En un contexto aparentemente ajeno a la trama de la novela, surgen marcas de esa realidad ofuscante que ha dejado huellas indelebles en el alma de las personas. Hundido en el fondo de la memoria de Marcela yace el recuerdo de Juancho, el compañero de estudios que un buen día *desapareció* “bajo circunstancias desconocidas” (*La travesía* 295), sin dejar rastro de su paradero. El nombre de Facundo, que en la novela personifica la violencia patriarcal a nivel erótico y que a su vez representa en nuestro imaginario la *barbarie* decimonona, puede también representar en el plano político al poder arbitrario que ha victimizado a sujetos disidentes o sospechosos en épocas de la dictadura argentina. Al recibir Marcela un “mensaje” del nuevo inquilino del departamento de Juancho, la memoria del *espanto* aflora en su mente: “El torrente de lágrimas sólo se justifica y acrecienta cuando ella por fin vislumbra el horror y cree comprender la desaparición de Juancho, las palabras de F reduciéndolo todo a un improbable viaje”. (297)

Este es apenas un breve ejemplo de pasajes similares que a lo largo de la novela ponen en relieve, de manera casi imperceptible, episodios dolorosos de la realidad de su país, abriendo grietas en el tejido de la historia de Marcela Osorio. La autora misma sugiere en una entrevista con Guillermo Saavedra que en *La travesía* se leen: “Cuestiones delicadas que han dejado su marca en la sociedad argentina, como la obediencia debida. Aquello que no se quiere conocer, y, sin embargo, es absolutamente necesario saber para crecer”. (Saavedra 2001: 2)

Y al referirse a la crisis actual de la Argentina, la autora está consciente que la *travesía* personal por las *zonas oscuras* de la memoria individual de su protagonista Marcela Osorio corre paralelamente con la doble voz sumergida de la memoria colectiva:

Si bien la situación económica es atroz y hay mucha gente que está muy mal, creo que hay algo curativo en este momento porque están aflorando todos los horrores de la dictadura y se están reconociendo. Creo que la actitud de ella [Marcela Osorio] de ir asumiendo lentamente ese lado oscuro de su pasado está en consonancia con lo que nos está pasando como sociedad. (Saavedra 2001: 5)

Siguiendo las pautas que nos da la autora sobre su arte poética, en *Escritura y secreto* Valenzuela recalca la importancia del Secreto con mayúscula en la elaboración del texto novelístico. Nos dice:

Escribir no deja de ser una forma de corporizar la nada de la creación, que carecería de armazón y de sustancia de no ser por el inmanente y a la vez sólido Secreto: el misterio, el enigma que sostiene y le insufla existencia. Lo primero fue el verbo. (2002: 63)

Si la *travesía* individual de Marcela Osorio ha sido un “mirar hacia atrás, revolver el montón de escombros para ir encontrando las piedritas que marcarán el camino de retorno” (*La travesía* 74), y así ir develando el secreto de su “remolino” (74) interno, a nivel político esta obra de ficción de Luisa Valenzuela reproduce centelleos del Secreto con mayúscula, es decir del *enigma* de la realidad argentina, de esa *travesía* del “lento aprendizaje de ir pisando terreno minado” (103), que lleva a “enfrentar lo invisible y cubierto por la bruma del miedo” (103). Nos aproximamos al Secreto por la ruta del *camino minado* que brota entretejido en la trama del *aprendizaje* de la protagonista.

Por lo expuesto anteriormente, la escritura de Luisa Valenzuela puede interpretarse en múltiples planos de significado en que lo erótico va íntimamente ligado a lo político, y donde los

personajes femeninos juegan un rol determinante en la redefinición del sujeto. Analizada dentro del marco del *nomadismo*, su ficción elabora una *subjetividad alternativa* en la búsqueda de una identidad femenina por territorios inexplorados del ser. En tanto que su estética no responde a un proyecto lineal y fijo, sino que es más bien un “sumergirse en lo desconocido” (Valenzuela 2001c: 150), un sondeo por la “zona más oscura”, o una “búsqueda de táticos secretos” (2002: 18), su escritura es un deambular *nómada*, como ella misma nos confía que cuando escribe:

Todo está moviéndose, todo fluye, y *no* me siento capaz de congelar el mundo escribiéndolo mientras viajo. O viceversa. Congelar la palabra subordinándola al otro movimiento, el viaje, privándola de su propio movimiento, su propio viaje. (2001c: 148)

María Teresa Medeiros-Lichem se doctoró en Literatura Comparada en Canadá y actualmente enseña en la Universidad de Viena. Ha publicado en revistas académicas y volúmenes colectivos en Europa, América Latina y los Estados Unidos. Su libro *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela* ha sido traducido bajo el título *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: Una relectura crítica*. Es co-coordinadora de *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela* y del volumen sobre “Derechos Humanos y Literatura”, *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 29.1.

Bibliografía

Braidotti, Rosi (1994a). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP.

—(1994b). “Toward a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or Metaphysics and Metabolism. En *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. Ed. Constantin V. Boundas and Dorothea Olkowski. London: Routledge. 159-186.

Kaplan, Caren (1987). “Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse”. *Cultural Critique* 6: 187-198.

Martínez, Z. Nelly (2004). “Luisa Valenzuela’s *La travesía*: The Vagina Monologues and the Experience of Wholeness”. *Letras Femeninas* 30.1: 92-105.

Saavedra, Guillermo (2001). “En busca del deseo”. Entrevista con Luisa Valenzuela. Para *La Nación*. Buenos Aires, 8 de agosto de 2001.

Valenzuela, Luisa. (1982). *Cambio de armas*. Hanover, NH: Ediciones del Norte. Reproducido en *Cuentos completos y uno más*. México y Buenos Aires: Alfaguara, 1999.

—(2001 a). *La travesía*. Buenos Aires: Norma.

—(2001b). “Sobre la travesía”, Entrevistas. *La voz del interior*: Julio 2001. www.luisavalenzuela.com/entrevistas.

—(2001c). *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. Buenos Aires: Temas.

—(2002). *Escritura y Secreto*. México: Planeta Mexicana.

Irrupciones de lo inhumano en la obra de Clarice Lispector y Luisa Valenzuela

por Fátima R. Nogueira

Luisa Valenzuela fue la primera en advertir cierta similitud entre su propia escritura y la de Clarice Lispector cuando en entrevista con Ksenija Bilbija —al comentar su novela *Como en la guerra* (1977) — advierte que su texto le parecía “muy ‘lispectoriano’ *avant la lettre*, aunque todavía no la había descubierto a Lispector”¹. La vertiente lispectoriana se debe, aun siguiendo las palabras de la escritora argentina, a la total desintegración del yo de AZ, su personaje central. Esta observación puede direccionarnos en la búsqueda de trazos compartidos entre estas dos grandes escritoras latinoamericanas que no tienen que ver ni con el estilo, ni con la intertextualidad y menos aún con la cuestión de influencias. Para mí, estos trazos conciernen directamente a un intento consciente o no de la literatura de aproximarse a los grandes planteamientos filosóficos. Tal dispersión del sujeto apunta a un planteamiento que diversamente de aquello direccionado a la unidad del ser, se conecta a la multiplicidad del devenir. Esto nos conduce a la doctrina filosófica de Gilles Deleuze, quien —tanto en su obra individual como en los textos que produjo con Félix Guattari— se ha dedicado a la elaboración de una filosofía del devenir, entendiéndolo como un proceso diferente al de la identidad y del sentido que condujo la filosofía del ser, pues el devenir se centra en lo múltiple, las intensidades, los flujos, lo heterogéneo y, principalmente, en una productividad caótica, que sigue las líneas de la vida misma.

No quiero sugerir que las obras de las escritoras comentadas en este estudio se reduzcan a una plasmación estética de las ideas deleuzianas sino que se puede rastrear en sus respectivas obras reminiscencias de otras fuentes filosóficas, las cuales produjeron

1 “Conversaciones de Luisa Valenzuela con Ksenija Bilbija”, p. 213.

fuertes impresiones en sus escrituras de la misma manera que influyeron en la doctrina filosófica de Deleuze. En el caso de la escritora brasileña, pienso en Spinoza que deja huellas en su obra literaria desde su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* — cuyo capítulo “La pequeña familia” trata de una interpretación de Lispector de los conceptos del filósofo holandés desarrollados en la *Ética*— y que perduran hasta el final de su obra, como nos indica la siguiente observación del escritor norteamericano Benjamin Moser: “[los pensamientos de Spinoza] serían incorporados a los propios pensamientos de Lispector, frases spinozistas se reiteran en su obra”². En el caso de Valenzuela, me refiero específicamente a las ideas de Lacan que aparecen ostensivamente a lo largo de su creación. Valga notar que aunque exista en la producción filosófica de Deleuze y Guattari una crítica al psicoanálisis estos pensadores reconocen la influencia de Lacan sobre su obra, admitiendo su deuda con el psicoanalista francés, como lo admite Deleuze:

[Guattari] (tanto cuanto yo) debe muchísimo a Lacan. No hay ninguna duda que todos nosotros nos encontramos aún más en deuda con Lacan en la medida que dejamos las nociones de la estructura, lo simbólico o el significante, las cuales fueron sistemáticamente mal interpretadas, y el propio Lacan siempre ha conseguido revertirlas para revelar sus limitaciones.³

La obra de Lispector y Valenzuela, desde el punto de vista estético, crea una correspondencia entre esta postura filosófica, un retorno a las propuestas vanguardistas y, a la vez, un avance en lo concerniente a algunos fundamentos teóricos de la posmodernidad. Desde este eje plasman una escritura traspasada por el silencio, pausas, interrupciones, erupción de un lenguaje pre-verbal, torsiones sintácticas y una combinación en la cual el

2 *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*, p.111.

3 *Negotiations*, pp. 13-14.

sentido nace del no sentido. En suma se trata de una literatura en la cual el hecho anecdótico pierde completamente la importancia para privilegiar sensaciones que cruzan el cuerpo expandiéndose hacia el cosmos y la vislumbre del caos.

La cercanía al devenir revela una dimensión importantísima que aproxima la obra de las dos escritoras a la cual podríamos calificar como una tendencia de desplazar la escritura hacia lo inhumano, no porque el devenir se sitúe fuera del eje de lo meramente humano sino porque lo sobrepasa, creando zonas de vecindad entre éste y las otras especies. Postulo que la tendencia hacia lo inhumano en las obras de Lispector y Valenzuela conduce a variados procesos de devenir siempre inconclusos, colocando en juego correspondencias de movimiento e intensidad de partículas, en suma, nociones de vecindad. En este sentido es importante notar que al relacionar la mujer a temas como el temor de lo cotidiano y el simulacro —aproximando algunas ideas de Deleuze a Irigaray— Dorothea Olkowski acude a la narrativa lispectoriana. Al comentar brevemente el cuento “Amor” la investigadora en cuestión reconoce en la escritura lispectoriana la preponderancia de la multiplicidad, intensidades y ensamblajes —en fin de estructuras fluidas— producidos por grupos minoritarios a través del “devenir -mujer, -niño, -animal, pero también devenir-elemental, -celular, -molecular, -imperceptible [los cuales] evocan el mundo de Ana en la historia de Clarice Lispector”⁴.

Acrciéntese a estas observaciones que persiste a lo largo de la escritura de Lispector la presencia de un personaje en un proceso de devenir debido a un contacto profundo con una forma de vida inhumana, retornando después de esto al enajenamiento cotidiano. El transcurso conducido por Ana trata primordialmente del devenir-joven de la mujer, el cual la transporta a todos los otros devenires. En su composición el relato de Lispector oscila entre la mujer molar —la dedicada ama de casa, madre y esposa— y la mujer molecular que libera flujos de devenir provocados

4 “Body, Knowledge, and Becoming Woman...”, p. 107.

por los recuerdos de su juventud. Es decir que, por un lado, Ana se empeña en la organización del hogar, actividad donde se acoplan sus habilidades, su flujo vital y su voluntad. Por otro lado, se insertan en esta aparente armonía, ciertos pensamientos o recuerdos que la desestabilizan, enlazándose a una necesidad de precaución, resumida en “cuidarse en la hora peligrosa de la tarde, cuando la casa estaba vacía y ya no necesitaba de ella”⁵. La ruptura de este equilibrio precario acontece al ver un ciego mascando chicles, experiencia que anticipa la del Jardín Botánico, pues como nos dice el narrador: “Ella había apaciguado tan bien la vida, había cuidado tanto que no explotara. Y un ciego mascando chicle lo había destrozado todo”⁶. Es la visión del ciego que le incita un flujo de juventud haciendo resurgir en su rostro —en el exacto momento en que se rompen los huevos en una bolsa de supermercado— “Una expresión desde hacía tiempo no usada, todavía incierta, incomprendible [la cual provoca que] varios años se desmoronaban, [mientras] las yemas amarillas se escurrían”⁷.

En el cuento de *Lispector* se puede visualizar cierta teatralización de las actitudes y posturas del cuerpo que transportan el personaje temporalmente a su juventud y, a la vez, al tiempo inmemorial del jardín botánico con su belleza infernal. Este es el espacio donde Ana descubre una forma de vida que “continuaba latiendo y un viento más tibio y más misterioso le rodeaba el rostro”⁸. Esta desorganización del rostro y su transformación en paisaje provoca —siguiendo aun la teoría del devenir de Deleuze y Guattari— una inestabilidad en las nociones de estructura, de simbólico y de significante así como de sus respectivas limitaciones, a las cuales, como vimos, se refiere Deleuze en *Negociaciones*.

Es con este tipo de desarticulación que Valenzuela trabaja en gran parte de su obra. Ejemplifica tal tendencia el cuento “Mi

5 *Cuentos reunidos*, p. 46.

6 *ibidem*, pp. 48-49.

7 *ibidem*, pp. 47-48.

8 *ibidem*, p. 49.

potro cotidiano” (*Donde viven las águilas*, 1983) el cual trata no sólo de la subyugación de los cuerpos por medio de la tortura sino que también de diversos devenires que se establecen como forma de resistencia. Valga subrayar que si en “Amor” la transformación del rostro desequilibra el sistema de estructuras, símbolos y significante, en el cuento de Valenzuela las manos y los órganos del aparato vocálico —los cuales se relacionan directamente a la teoría de la evolución— desempeñan este mismo papel. Las manos, devoradas en la primera parte del relato, reaparecen en la segunda para acariciar y torturar así como deformar y moldear el cuerpo coordinándose al aparato vocal para enmarcar el proceso de devenir-animal. La transformación de lo humano en animal por la institución del suplicio sugiere un recorrido inverso de la evolución humana ya que el evolucionismo relacionó una modificación complementaria de las manos y de la boca que posibilitó el desarrollo de la tecnología y del lenguaje, trazada —según lo postula Leroy-Gourhan en *Gesture and Speech*— a partir del momento en que el hombre primitivo adoptó la postura erecta, permitiendo toda una reconfiguración de la cara, acompañada de modificaciones de la lengua, labios, laringe e, incluso, la expansión de la cavidad craneana, facilitando el advenimiento del lenguaje

Todos sabemos que los regímenes de signos y aparatos sociales se relacionan en conformaciones de identidades y del sentido formando dos poderosas maquinarias: la social-técnica que constituye estados de fuerza y la semiótica que produce determinados órdenes de signos. Valenzuela hace cruzar en su cuento estas dos tremendas máquinas para demostrar que el deseo es una producción social donde actúa una única máquina aunque gobernada por diferentes sistemas a través de la represión psíquica y colectiva que conduce a la extraña aventura del deseo de anhelar el auto-aniquilamiento y la represión. Tal incoherencia se concretiza en el cuento de Valenzuela por medio de la plasmación sincrónica del movimiento de las manos que acarician y castigan con los pensamientos y sentimientos que acometen al torturado:

“ideas galopando como estas manos que ahora galopan por su cuerpo, manos que va sintiendo como arañas [...], cuatro manos recorriéndole [...], desvistiéndolo [...], inundándolo de frío, de angustia, de miedo, de placer”⁹. Aproximarse a la complejidad del cuento de Valenzuela exige una detención en el funcionamiento del deseo que no se resuelve en una separación entre dos polos, formas intermitentes de devenir-animal por un lado, y de un poder que transforma sus enemigos en animales, por otro. Nos encontramos frente a formas sutiles de dominación en la cual los dos mecanismos confluyen en una única configuración relacionada psicoanalíticamente al lenguaje y al deseo del otro. Por esta razón en el final del relato se nos ofrece la resonancia entre la producción social y la percepción individual en toda su complejidad: “en este momento al menos no [era] cierto [que él fuera un potro]: es en esta primera etapa tan sólo un pobre redomón a punto ya de ser quebrado, a punto de perderlo todo y aceptar los arneses”¹⁰.

Advertimos en estos dos relatos una configuración del devenir que por una parte, conforma una política de minorías que refuta al papel socio-económico del ama de casa en “Amor” y los procesos de dominación en los cuales la máquina estatal se apropia e intenta domesticar el devenir-animal en “Mi potro cotidiano”. Por otra parte, nos encontramos frente a los peligros que todo proceso de devenir conlleva. Deleuze y Guattari advierten estos peligros al establecer una correspondencia entre la escritura y el devenir, subrayando la “violencia de secuencias animales, que nos aparta de la humanidad haciéndonos carcomer el pan como un roedor o dándonos los ojos amarillos de un felino aunque solamente por un instante”¹¹. Es posible que debido a este tipo de escritura que no deja de exponer una violencia visceral así como la fluidez entre las especies, Lispector haya declarado que escribir

9 *Cuentos completos y uno más*, p. 262.

10 *Cuentos completos y uno más*, p. 263.

11 *A Thousand Plateaus*, p. 240.

“es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie”¹². Podríamos agregar a las palabras de la escritora que en las profundidades que ocultan otro mundo se encuentra un lenguaje pre-verbal y la mezcla de cuerpos que se afectan mutuamente. En este sentido escribir es muy peligroso porque lleva a la pérdida de la subjetividad, a su disgregación en la gran máquina cósmica, a la contemplación del caos y al gran miedo de no conseguir irrumpir nuevamente en la superficie.

Fátima R. Nogueira, brasileña, profesora asociada en la Universidad de Memphis. Ha publicado más de treinta artículos en revistas especializadas en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Publicó *Conductividades posmodernas en la obra de Enrique Jaramillo Levi* en colaboración con Fernando Burgos y su libro *La poética del devenir, Lispector y Valenzuela* aparecerá este año.

Bibliografía

Bilbija, Ksenija y Luisa Valenzuela. “Yo soy trampa... (Conversaciones de Luisa Valenzuela con Ksenija Bilbija). *Letras Femeninas* 27.1 (2001). 209-225.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Deleuze Gilles. *Negotiations: 1962-1990*. New York: Columbia University Press, 1995.

Leroy-Gourhan, André. *Gesture and Speech*. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press, 1993.

Lispector, Clarice. *Cerca del corazón salvaje*. Trad. Alberto Villalba. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

— *Cuentos reunidos*. Madrid: Alfaguara/Santillana, 2002.

¹² *Un soplo de vida*, p. 23.

— *Un soplo de vida (pulsaciones)*. Trad. Mario Merlino. Madrid: Siruela, 2000.

Moser, Benjamin. *Why this World: A Biography of Clarice Lispector*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2009.

Olkowski, Dorothea. "Body, Knowledge, and Becoming Woman: Morphologic in Deleuze and Irigaray". *Deleuze and Feminism Theory*. Eds. Ian Buchanan y Claire Colebrook. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Spinoza, Baruch. *Ética*. Trad. A. Rodríguez Bachiller. Madrid: Sarpe, 1984.

Valenzuela, Luisa. *Como en la guerra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.

— *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 2003.

Luisa Valenzuela, cuentista de excepción

por Francisca Noguerol

Porque la sorpresa
Porque la aventura
Porque la pregunta
y un rechazo visceral a las respuestas

LUISA VALENZUELA¹

Original, deslumbrante, audaz, irónica, feroz, ingeniosa, sensual, ambigua, procaz, fascinante: diez adjetivos no bastan para describir a Luisa Valenzuela, una de las más brillantes narradoras actuales en español de la que, ante todo y como señaló Borges en relación a Óscar Wilde, se podría decir que posee una virtud sin la cual todas las demás son inútiles: el encanto². Así, se presenta ante el lector como una experta francotiradora de la palabra con permanente capacidad para colocarlo en vilo, a la que hay que leer con los brazos en alto y, aún así, siempre caeremos en alguna de sus innumerables celadas. Haga la prueba y entre desprevenido en sus textos: saldrá magullado o, cuanto menos, escaldado por las peligrosas jugarretas de que será víctima a cada paso. Y es que, como reconoce la propia voz narrativa en *El gato eficaz*, “yo soy trampa toda hecha de papel y mera letra impresa”³.

Hoy quiero hablar de la magia de sus relatos, género en el que, para quien firma estas líneas, destaca sobre cualquier otro. Como reconoció ella misma al presentar en México sus *Cuentos completos y uno más*: “Me precipitó a la escritura no las ganas de ser escritora (demasiado rodeada estaba yo de escritores), sino la felicidad de haber logrado el milagro llamado cuento: un universo

1 “Escribir con el cuerpo”. *Peligrosas palabras*, p. 108.

2 “Sobre Oscar Wilde”, *Otras Inquisiciones*, pp. 69-72.

3 *El gato eficaz*, p. 115.

íntegro, completo en unas pocas páginas, la unión de mundos hasta entonces irremisiblemente separados, la posible solución a un enigma. [...] Creo que el cuento es la gloria de la prosa, su posibilidad de expresar la perfección”.

Dueña de una larga trayectoria signada por el riesgo y en la que ha conjugado el ejercicio de la novela con el ensayo y la miscelánea autobiográfica, a medio camino entre la reflexión teórica y la ficción, Valenzuela ha practicado con especial fervor la escritura de brevedades y en ella ha conseguido sus mayores logros. Así lo demuestran los cuentos que componen *Los heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1976), *Libro que no muerde* (1980), *Donde viven las águilas* (1983), *Cambio de Armas* (1982) y *Simetrías* (1993), *Cuentos completos y uno más* (1999), *Tres por uno* (2008), y los microrrelatos reunidos en *BREVS* (2004), *Juego de villanos* (2008), *Abc de las microfábulas* (2009) o *Zoorpresas zoológicas* (2013), historias independientes que acentúan su cohesión gracias a la reiteración en cada volumen de constantes temáticas y estilísticas muy marcadas.

Nos adentramos así en un universo único, en el que se reflejan a cada momento las *traviesas travesías* de una mujer cosmopolita —ha vivido en París, México, Barcelona, New York y viajado a los rincones más insospechados del planeta-, políglota —habla con igual fluidez francés, inglés y español—, lúcida —sus reflexiones teóricas resultan esenciales para develar los secretos de su creación— y polifacética —entre otros trabajos, se ha desempeñado como periodista, profesora de talleres literarios y docente universitaria.

La singularidad de una narrativa basada en la sorpresa, la aventura y la pregunta sin respuesta explica su constante indagación en terrenos inexplorados de la realidad, que en más de una ocasión se vuelven cenagosos. Este hecho justifica la recurrencia en los textos de elementos invasores, que desbordan los límites y tensan las situaciones hasta extremos intolerables; el frecuente empleo de la alegoría y las visiones de reojo para “poder encarar

verdades que de otra forma serían indecibles de tan dolorosas”⁴; la constante petición de un lector que, como en el relato “Cuarta versión”, sea capaz de ofrecer la última interpretación de lo ocurrido; la utilización de la polifonía, que permite “observar los reflejos, descubrir lecturas contrapuestas”⁵; y, por fin, el constante juego con la focalización, motivado en parte por el hecho de que, como señala Elzbieta Sklodowska, “en la escritura femenina el desafío deriva del mero cambio del sujeto hablante”⁶.

Teniendo en cuenta estos presupuestos, se entiende por qué la obra de Valenzuela se articula en torno a los ejes fundamentales de *poder, deseo y lenguaje*, motivos imbricados y exhaustivamente analizados por los numerosos trabajos académicos que sus páginas han concitado. Pasemos a realizar un breve recorrido por cada uno de ellos.

Poder

El contexto político resulta fundamental para comprender la frecuente reflexión sobre el poder presente en los textos de la autora, que sufrió, como tantos otros argentinos, el mal llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) —“Guerra Sucia” o “años de plomo” en sus más acertadas palabras—, un tiempo definido por Frank Graziano como de *atrocidad ritualizada* en el que se produjo para el pueblo “una doble fase de desgarró y enmascaramiento”⁷. Este hecho no podía ser pasado por alto por una escritora que significativamente trabajó para *Amnesty International* y para *Americas Watch* y que, en su “Pequeño manifiesto”, recogido posteriormente en *Peligrosas palabras*, se atreve a señalar: “El hombre es un animal político, por lo que el escritor no puede

4 *Peligrosas palabras*, p. 116.

5 *Cuentos completos y uno más*, p. 40.

6 *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, p. 145.

7 *Divine Violence*, p. 26.

sustraerse a su circunstancia. La literatura remueve las conciencias, no dando nunca una única respuesta”⁸.

La meditación sobre la violencia en sus más diversas formas ha dado lugar, de hecho, a algunas de sus mejores colecciones de cuentos. Es el caso de *Aquí pasan cosas raras*, escrita de un tirón en 1975 ante la sorpresa y el desasosiego que experimentó al reencontrarse con el feroz Buenos Aires de López Rega; asimismo, *Cambio de Armas* y *Simetrías* descubren los horrores de un poder que perdió toda legitimidad al recurrir a prácticas como la tortura y la sistemática *desaparición* de sus oponentes.

Pero las relaciones de dominación no se restringen a las padecidas bajo regímenes autoritarios. Consciente de este hecho, Valenzuela siente especial predilección por cuestionar en sus textos los roles genéricos ya que, como señaló en entrevista con Rosa Beltrán:

Una cosa que a mí me interesa mucho es todo aquello que nos ha marcado sin que nos demos cuenta. [...] Todo aquello que uno no puede expresar y que después va a aflorar de una manera totalmente nociva para aquél que trató de ignorar una verdad. Eso puede ser, eso es casi una posición ética.⁹

En este sentido, socava los discursos canónicos sobre la pareja presentando protagonistas alienadas —”El café quieto”, “Tango”— que, en los mejores casos, terminan recuperando su libertad tras incontables balbuceos —”Ceremonias de rechazo”—. Así se explica por qué en “Escribir con el cuerpo” (*Peligrosas palabras*) concibe la creación femenina en los siguientes términos:

⁸ “Pequeño manifiesto”, p. 7.

⁹ Rosa Beltrán, “Entrevista a Luisa Valenzuela”, p. 2.

Dicen que la literatura femenina está hecha de preguntas.

Digo que la literatura femenina, por ende, es mucho más realista que la otra.

Preguntas, incertidumbres, búsquedas, contradicciones.

Dicen que la literatura femenina está hecha de fragmentos.

Repito que es cuestión de realismo.

Está hecha de desgarramientos; jirones de la propia piel que quedan adheridos a alguna hoja no siempre leída o legible.¹⁰

Este hecho resulta especialmente significativo en la sección de *Simetrías* “Cuentos de Hades”, revisión novedosa y provocadora de los más conocidos cuentos maravillosos que, de acuerdo con su título, demuestra cómo estos relatos han surgido directamente del *infierno* con el fin de someter a la mujer. Con ello se pone de manifiesto una experiencia frecuente en la más reciente literatura femenina, empeñada en desvelar el contenido sexista y patriarcal de los cuentos de hadas e interesada en descubrir sus trampas yendo más allá del final feliz. ¿Y qué mejor estrategia para desactivar las *historias oficiales* que recurrir a la ironía y el humor? Valenzuela, Comendadora Exquisita de la Orden de la Grande Gidouille según el colegio de Patafísica argentino, del que fue temprana abanderada, atribuye en parte a sus raíces inglesas estas cualidades esenciales de su escritura, reñidas con el cinismo y hermanadas sabiamente con su profunda devoción por el absurdo y el grotesco. Como ella misma ha señalado:

Se necesita una mirada dual para ver las cosas. Y la ironía te permite ver las cosas desde otro ángulo. Si estamos instalados siempre en el drama, nos perdemos la mitad de la luz de la situación, o mejor dicho, los claroscuros. La ironía,

¹⁰ *Peligrosas palabras*, p. 119.

el humor negro, macabro, rompen el patetismo y te permiten abrir una compuerta hacia otro lugar para ubicar la mirada.¹¹

Es el tipo de comicidad al que la escritora y psicoanalista Hélène Cixous se ha referido con la imagen de *la risa de Medusa*, capaz de petrificar a quien no está preparado para enfrentarla y que desmiente rotundamente el célebre postulado de Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente*, según el cual el humor se encuentra más desarrollado en el varón que en la mujer porque ésta carece de agresividad en el *superego*. Baste como ejemplo de este hecho el combativo párrafo que abre *Acerca de Dios (o Aleja)*:

Ante todo debo confesar que me creo menos descendiente de Eva que de alguna lejana antecesora de la Mona Chita. Como creo ocurre con el resto de mis congéneres, aun a pesar de la encomiable disposición de la primera por desobedecer las más latas órdenes en pro del conocimiento.¹²

Deseo

La obra de Valenzuela se encuentra recorrida por una inextinguible corriente de deseo, que galvaniza sus palabras a cada instante y que, por ende, conmueve y estimula al lector a partes iguales: no en vano, *El placer rebelde* fue el acertado título elegido para una antología de sus textos aparecida en el año 2003. El deseo se presenta sin pudor y en todas sus modalidades: erótica (pasión por el cuerpo), literaria (placer por la escritura) y psicológica (curiosidad insaciable).

Este hecho ha dado lugar a que la propia escritora, de acuerdo con reconocidas teorías postestructuralistas, deconstruccionistas y feministas, explique su poética como “escritura del cuerpo”. Para subvertir el orden establecido nada

11 Silvina Frieria: “Entrevista con Luisa Valenzuela”.

12 *Acerca de Dios (o Aleja)*, p. 11.

mejor que centrarse en la propia anatomía, lo que la lleva a escribir en “La palabra, esa vaca lechera” (*Peligrosas palabras*) frases como las siguientes: “la palabra es cuerpo y escritura”; “es un cuerpo, nuestro cuerpo, y lo producimos con nuestros propios jugos, a veces llamados saliva, otras no”; “como mujeres debemos defender el erotismo de nuestra propia literatura y dejar de ser el espejo del erotismo de los hombres”; “seremos conscientes de nuestros cuerpos cuando se llegue al cuerpo de nuestra escritura”; “digerir y comprender [...] finalmente generan discurso”. La palabra aparece aquí por primera vez como *res* o *vaca lechera*, algo vivo y natural que la lleva a equiparar creación y coito en “Escribir con el cuerpo”: “Esta escritura con el cuerpo que es el acto de amor”.¹³

La meditación sobre el tema no se detiene en este fascinante ensayo. Así se aprecia en sus declaraciones a Gwendolyn Díaz —“Cuando se está escribiendo con el cuerpo está todo integrado, *eros* y *logos* actúan ambos en equilibrio. En lugar de haber un proceso, uno tiene que sentirse muy libre y muy no dueño de la situación [...]. Ese instante de perfecto balance está en el dejarse ir. [...] En ese momento se expresa todo el ser, en su aspecto más oscuro, desordenado, aterrador, visceral [...]. El verbo es acción, entonces el verbo es cuerpo”¹⁴— y a Rosa Beltrán: “Por eso yo digo que escribimos con el cuerpo [...]. Tu experiencia con el mundo está limitada por tu piel, digamos por todo tu cuerpo, y por tu deseo. A mí me interesa mucho ver cuál es mi deseo, y a través de mí el deseo de la mujer, porque es un deseo que no ha sido explicitado”¹⁵.

Lenguaje

Llegamos ya al motivo del lenguaje en la literatura de Valenzuela, profundamente vinculado a su concepción del deseo. Como ella misma comenta a Gwendolyn Díaz:

13 *Peligrosas palabras*, pp. 25 y ss.

14 *La palabra en vilo*, p. 41

15 Rosa Beltrán, “Entrevista a Luisa Valenzuela, p. 2.

El deseo es una de las mayores cosas que no pueden ser dichas y en ese aspecto yo creo mucho en la carga absolutamente sexual del lenguaje. [...] Ese decir tu deseo es muy difícil porque, como sabés, el deseo no quiere ser dicho, entonces va a luchar y ésa es una manera de dominar al otro, que el otro diga su deseo. En ese juego, en esa intención no podés separar el erotismo del lenguaje. Eso estructura mucho mi obra. Por otro lado, creo que a la mujer se le ha quitado el don de la palabra. Ésa es la recuperación que estamos haciendo todas las escritoras. De recuperar la palabra del sujeto del deseo.¹⁶

No hay más que oírla hablar: dotada de un ingenio tan afilado como rápido, que la coloca en la esfera de grandes maestros del idioma como el cubano Guillermo Cabrera Infante, Valenzuela disfruta con cada palabra que dice o escribe, lo que no impide que someta sus textos a una continua y obsesiva labor de corrección. Sin embargo, consciente de que una parte de su creación no pasa por el *logos* y, por tanto, le resulta incontrolable, descubre en “Qué es escribir. Apuntes” (*Peligrosas palabras*) cómo “el hilo del lenguaje me lleva por zonas inesperadas que página a página van cambiando de matices; el tono es esencial para la narrativa, y también esencial para la respiración exacta”¹⁷, con lo que hace realidad la famosa frase sartreana según la cual “en el estilo del escritor está su metafísica”¹⁸.

En su escritura resultan especialmente significativos los silencios del discurso, reveladores de elementos *forcluidos* desde la perspectiva lacaniana o, lo que es lo mismo, de significantes que, a pesar de su importancia para el individuo, han sido expulsados por éste de su universo simbólico. Así ocurre en “El don de la palabra” y

16 *La palabra en vilo*, p. 32.

17 *Peligrosas palabras*, p. 168.

18 “Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d’apprécier celle-là”. (*Situations 1*, p. 71.)

“Verbo matar”, de *Aquí pasan cosas raras*, o en el extraordinario “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” (*Simetrías*), donde la madre calla —“No le dije ponte la capita colorada que te tejíó la abuelita porque esto último no era demasiado exacto. Pero estaba implícito”; “de lo otro la previne, también. Siempre estoy previniendo, y no me escucha”— y la niña aprende a omitir: “Fue mamá quien mencionó la palabra lobo. Yo la conozco pero no la digo”¹⁹. Y es que, como la propia Valenzuela señala, “aquello que no está, está mucho más”²⁰.

Si los *huecos* del lenguaje resultan reveladores, aún lo es más la *mala palabra*, taco o palabrota, *bajos fondos* del idioma defendidos por la autora como estrategia de subversión en un ensayo homónimo incluido en *Peligrosas palabras* —obsérvese el título elegido para el conjunto— y que la llevan a comentar: “A través del lenguaje se puede someter y manipular al otro. Yo tengo una atracción muy fuerte por el peligro y, por lo tanto, por las palabras. Por eso las manejo como si estuviera trabajando con material explosivo, lo hago con la mayor responsabilidad y cuidado”²¹.

De este modo, el lenguaje ayuda frente al trauma en “Simetrías”: “Palabra que puede llegar a ser la peor de todas: una bala. Así como la palabra bala, algo que penetra y permanece. O no permanece en absoluto, atraviesa. Después de mí, el derrumbe. Antes, el disparo”²². La escritora encuentra así su mejor representación en la protagonista de “La densidad de las palabras” (*Simetrías*), capaz de arrojar por la boca sapos y culebras como la hermana malvada del cuento tradicional, que en esta ocasión requiere una lectura totalmente distinta:

Yo, en cambio, entre sapos y culebras, escribo. Con todas las letras escribo, con todas las palabras trato de narrar la otra cara de una historia de escisiones que a mí me difama.

19 *Cuentos completos y uno más*, p. 61.

20 Así lo comenta la autora a Ksenija Bilbija en el libro de esta última *Yo soy trampa: Ensayos sobre Luisa Valenzuela*, p. 153.

21 *Peligrosas palabras*, p. 39.

22 *Cuentos completos y uno más*, p. 174.

Escribo para pocos porque pocos son quienes se animan a mirarme de frente.

Este aislamiento de alguna forma me enaltece. Soy dueña de mi espacio, de mis dudas —¿cuáles dudas?— y de mis contriciones.²³

A estas alturas comprenderán por qué he definido la escritura de Valenzuela como un *baile de máscaras*, pues en ella resultan esenciales los ejercicios de ocultamiento y revelación. La propia autora ha destacado la importancia de este hecho en *Los deseos oscuros y los otros*: “Este vagar y divagar por vericuetos del alma y mi pasión por las máscaras: todo uno. Las máscaras ocultan la cara dejándola a una detrás, enterita e intocada solo en apariencia, porque la máscara transforma. Y no contenta con eso, la máscara suele ser la mediadora entre el mundo que conocemos y el mundo de los espíritus. Las máscaras sabiamente elegidas las cuelgo en la pared, y es como si me las calara para perderme en otros mundos. O para viajar por este mismo mundo que, visto a través de unos ojos perforados, se me hace más humano”²⁴. Así, sus mejores fotografías la presentan con el rostro semivelado por la careta de un gato —imagen elegida para su página web— o por las sombras, mientras la observamos desde la mirilla de su casa —en un artístico retrato firmado por Giancarlo Puppo—. El tema reaparece con frecuencia en sus ensayos. Es el caso de “Escribir con el cuerpo”, donde revela los disfraces elegidos en sucesivos carnavales —aventurera, Robin Hood, exploradora— y ante los que comenta: “Eran esas las máscaras con fecha fija. Mis verdades. Las otras máscaras tenían también la forma de la exploración y la aventura”²⁵. Un poco más adelante reconocerá la importancia del motivo en su literatura:

23 *ibidem*, p. 83.

24 *Los deseos oscuros y los otros*, p. 56.

25 *Peligrosas palabras*, p. 110.

Tengo ciertos temas recurrentes:

la exagerada religiosidad que se vuelve herejía
ciertos mitos que me invento o intento desdoblar
las máscaras

Sobre todo las máscaras porque en libros y en persona
(es la palabra exacta) invaden mi territorio físico habiendo
ya invadido subrepticamente el territorio de mi ficción.

Las máscaras son otra puesta en escena de la escritura
con el cuerpo.²⁶

En el mismo volumen, “Payasos sagrados” identifica a la escritora con los hombres pintados de la cultura Hopi que, gracias al uso del humor y al maquillaje, consiguen provocar al auditorio y enfrentarse ellos mismos con lo inconfesable: “Como en el fondo el carnaval y las máscaras son la pasión de mi vida, estoy siempre atenta a lo que al respecto ocurre a mi alrededor, tanto en la vida como en mi escritura. Y percibo las ironías y las paradojas, y disfruto aún en los momentos más penosos de la escritura”²⁷.

En “Incursiones antropológicas” (*Escritura y secreto*) reflexiona sobre el hecho de que los antifaces hayan sido creados por mujeres: “Las máscaras, ese gran invento femenino, configuran un lenguaje que el hombre supo perfeccionar en beneficio propio [...]. Propongo la escritura como máscara. [...] Por eso, como mujer, como escritora, me interesa la reapropiación de las máscaras del Secreto que nos fueron arrebatadas en el *illo tempore* del mito. Al fin y al cabo no debemos olvidar que el vocablo *persona* tiene por origen la máscara, el *pro sopon* de las tragedias griegas, el *per sonare* del teatro romano”²⁸.

Finalmente, la identificación de máscara y palabra, que la lleva a comentar ante Roxana Russo cómo “El lenguaje es en sí

26 *ibidem*, p. 120.

27 *ibidem*, p. 148.

28 *Escritura y secreto*, p. 78.

mismo una forma de máscara: cubre y desvela a la vez”²⁹, se hace patente en el ensayo homónimo incluido en *Peligrosas palabras*, donde la protagonista se arrepiente de lo no dicho mientras observa una antigua reliquia de museo: “Así permanece largo rato, como con la máscara puesta, pensando en la palabra no dicha, consciente por vez primera de que ella también, sí, también en ella estuvo la posibilidad de expresar algo. Amor quizá. O un ansia. Ya es tarde”³⁰.

Es hora de recordar de nuevo a dos maestros. Señaló Julio César Londoño en relación al Borges de *Otras inquisiciones* que el encanto “no es una cualidad del estilo, como la economía o la claridad, sino el efecto resultante de una suma de cualidades”³¹. Yo añado: todas las que posee Valenzuela. Por consiguiente, nada mejor que concluir estas líneas recordando una frase de Cortázar que, estoy segura, el lector suscribirá sin problemas al terminar de leer cada uno de sus textos: “hay verdadero sol, verdadero amor, verdadera libertad en cada una de sus páginas”³².

Francisca Noguero es profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca (España). Doctorada con una tesis sobre Augusto Monterroso fruto de la cual fue su libro *La trampa en la sonrisa* (1995; 2ª edición en 2000), es asimismo autora y editora de otras ocho monografías y de más de 150 trabajos de investigación publicados en revistas nacionales e internacionales, en los que manifiesta un especial interés por los movimientos estéticos más innovadores desde las vanguardias históricas a nuestros días, las relaciones entre imagen y literatura y la

29 “La entrevista virtual”.

30 *Peligrosas palabras*, p. 144.

31 “Borges o la crítica”.

32 “Luisa Valenzuela”, *REVIEW: Latin American Literature and Arts*, p. 44.

minifcción. Ha dedicado hasta el momento nueve trabajos a la obra de Luisa Valenzuela.

Bibliografía

Beltrán, Rosa. "Entrevista a Luisa Valenzuela" en www.monmouth.edu/%7epgacarti/v-entrevista-Valenzuela.htm, p. 2.

Bilbija, Ksenija. *Yo soy trampa: Ensayos sobre Luisa Valenzuela*. Buenos Aires, Feminaria, 2003.

Borges, Jorge L. "Sobre Oscar Wilde", *Otras Inquisiciones*, en *Obras completas II*. Barcelona: EMECÉ, 1989, pp. 69-72.

Cortázar, Julio: "Luisa Valenzuela", *REVIEW: Latin American Literature and Arts*, 1979, Nº 24.

Graziano, Frank. *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine "Dirty War"*, Boulder, Westview Press, 1992.

Díaz, Gwendolyn. "Entrevista con Luisa Valenzuela", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Gwendolyn Díaz y M^a Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996. 35-52.

Friera, Silvina. "Entrevista con Luisa Valenzuela", *Página 12*, 26 de junio de 2007, n.p.

Londoño, Julio César. "Borges o la crítica". *Borges Studies Online*. 14/04/01. En <http://www.borges.pitt.edu/bsol/london.php>.

Russo, Roxana, Evelyn Picon Garfield, Sandra Bianchi, et. al. (1978~2000). "La entrevista virtual". En <http://www.luisavalenzuela.com/entrevista/entrevirtual.html> (bajado el 13/4/2011).

Sartre, Jean Paul. *Situations 1*, Paris: Gallimard, 1947.

Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1991.

Valenzuela, Luisa. *Acerca de Dios (o Aleja)*. Rosario: Fundación Ross, 2007.

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

— *El gato eficaz*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991.

—“Escribir con el cuerpo”. *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. México, Océano, 2002.

—*Escritura y secreto*. Madrid: FCE, 2003.

—*Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York*. Buenos Aires: Norma, 2002.

—*Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. México: Océano, 2002.

—“Pequeño manifiesto”, *Crítica*, I, 2, 1985.

Género y discurso del erotismo en algunos textos de Luisa Valenzuela

por Teresa Orecchia Havas

En la vasta obra de Luisa Valenzuela una voz femenina se afianza en el cuestionamiento de las relaciones de poder y en el del papel del lenguaje dentro de ellas. Las máscaras de la lengua, los diálogos de la escritura con el secreto, el gusto por las travesías y pasajes, por las transgresiones y los espacios del margen son preocupaciones suyas que han sido tratadas igualmente en sus ensayos. La puesta en cuestión del lenguaje no trata solamente de escalar el lado secreto que ocultan las palabras, sino de investir las de nuevo para devolverles su erotismo a partir de un saber diferente, como desde una surgente revulsiva que incluyera el cuerpo femenino, las formas del deseo, las representaciones mentales más recónditas.

De modo que si en un primer momento podemos pensar a Luisa Valenzuela dentro de un perfil compartido con otras artistas latinoamericanas y recordar su papel protagónico en la emergencia de esa nueva energía creadora de las escritoras que a partir de los años ochenta hablarán de la experiencia de las mujeres, que no pedirán permiso¹ para testimoniar sobre la realidad social y sobre sí mismas, se debe también decir que ella representa un caso relativamente excepcional dentro del marco de las conquistas grupales por la audacia de algunas de sus ficciones y por la puesta en escena obstinada de la resistencia femenina frente al poder de los hombres. De un libro en otro, por debajo del gesto referencial hacia la política, el autoritarismo, la represión o la voluntad de poder, o bien junto al diagnóstico irónico de sus cuentos de hadas

1 Ver Susana Reisz, «Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo?», en Sara Castro-Klarén (ed.), *Narrativa Femenina en América Latina. Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 331-349.

“al revés”, se dibuja con firmeza una conciencia de género que se opone a las convenciones y a los dictados. En la superación de la auto-censura, en la búsqueda de las experiencias extremas y del discurso para relatarlas, en el rastreo de la carga erótica que el lenguaje mismo contiene está cifrada la investigación que sus ficciones efectúan sobre el sujeto y sobre el mundo.

La puesta en escena de la sexualidad y de la diferencia de género podría ser analizada desde su primera novela, *Hay que sonreír* (1966), y luego observada a lo largo de la obra, en la cual los temas ligados a las fantasías sexuales y al deseo se estructuran ininterrumpidamente en un sistema de variaciones dentro del cual el sujeto femenino oscila entre la afirmación de sí, la des-identificación (que en esta autora no llega nunca a ser despersonalización) y el regreso a una posición genérica consolidada. Al tiempo y desde la ficción misma se va constituyendo poco a poco una lectura crítica de la escritura erótica. Me referiré brevemente al volumen de cuentos *Cambio de armas* (1982) y a dos novelas, *Novela negra con argentinos* (1990, fechada al pie en 1987) y *La travesía* (2001).

Las cadenas de Eros

Desde Platón hasta Lacan los argumentos filosóficos sobre el deseo erótico señalan en su origen una obliteración, una ausencia o un vacío. Como sabemos, en el *Banquete* Eros es hijo de la astucia y de la carencia, según el discurso de Sócrates²; desea (o hace desear) aquello que no (se) posee, va en busca de lo que lo completa. Esa ausencia es originaria, el Amor es siempre amor de... algo que no está. En otros términos diríamos que, preso en los pliegues de su relación al objeto real y al objeto figurado (imaginado, fantaseado), el deseo es fragmentario, enigmático y efímero. Si las maquinaciones forman inevitablemente parte de la escena erótica,

² Glosa la traducción literal de *Poros* (pasaje, expediente) y *Penía* (pobreza, falta) en el *Banquete* (203 a y siguientes).

también están inscriptos en ella la plenitud, la posesión, y sus contrarios, la muerte y el fracaso de la pulsión vital. Para algunos filósofos es el círculo la figura que resulta más cercana a la tensión del deseo y a la escena de la seducción, una figura de la repetición, de la inversión, y de los opuestos semejantes y contradictorios, que Aristóteles da como esquema de la retorsión, o sea del arte retórica de volver contra el adversario su propio argumento, de modo que el más débil pueda triunfar sobre el más fuerte.³

Esta dinámica de la reversibilidad se me ocurre como la más indicada para pensar la sintaxis del erotismo en *Cambio de armas*⁴, porque es la que domina las guerras de amor y de pasión declinadas en sus cinco relatos, en los que se narran, desde una inquebrantable perspectiva femenina, el rechazo de la pasividad, la necesidad de autonomía, las resistencias al abuso de poder por parte de personajes que alcanzan un carácter arquetípico en su desafío a la autoridad de los hombres. Aquí el sexo, escena frecuente de la pugna entre la voluntad de las unas y las mañas de los otros, contiene por cierto un peligro de sometimiento y de humillación pero también es fuente de placer y de afirmación de sí; los cuerpos femeninos son armas de la guerra erótica. Los episodios de esa lucha, alguna vez medidamente irónicos, pero más a menudo terribles y dramáticos, muestran así a las mujeres ante la inminencia de un paso que debería devolver a los hombres su propia duplicidad.

El libro contiene una narración emblemática de esta figura isotópica, el ambicioso “Cambio de armas”, un relato de prosa ascética que trabaja sobre el tópico de una memoria de mujer quebrantada y parasitada. Esta historia de la supervivencia

3 Sigo aquí los argumentos de Philippe Dubois en: «Des ruses d'Éros», en: *Erotiques, Revue d'Esthétique* n° 1-2, 1978, p. 73-89.

4 Luisa Valenzuela, *Cambio de armas*, Buenos Aires, Norma, 2004 [1982]. Se trata probablemente del libro más traducido y comentado entre los de la escritora.

cotidiana de una ex guerrillera amnésica recluida en un departamento por el hombre que la ha secuestrado y torturado es un excelente ejemplo de escritura que alude a la oscilación entre la dependencia y la insumisión. El final del cuento concentra esa tensión. Cuando, acosado por el cambio de fortuna de los militares, el secuestrador se dispone a dejarla libre y le devuelve su revólver, la protagonista comprende que el hombre va a abandonarla y le apunta para matarlo. Sin embargo, la aventura termina allí mismo, de modo que ese final, que se propone como una reversión de la historia de la mujer, deja también abierto un interrogante. Aun cuando la intensidad de la secuencia depende de la inversión súbita de la figura del sujeto que puede matar, su significado no está exento de ambigüedad, porque, como el personaje mismo del militar lo dice, las armas de él son (han sido) otras, el sexo y la habilidad para someter y humillar. Llegar a matarlo cobra entonces un sentido que se adosa a la lógica fáctica de la venganza, como si matar fuera la única manera de destruir la clausura de la dependencia sexual que sustenta ciegamente al abuso de poder. Se trata de un gesto radical de desligamiento que contiene por cierto una revancha política y moral, como se ha señalado, pero que actualiza igualmente las fantasías de la protagonista en momentos de intenso placer, cuando ve el cuerpo desnudo de su amante multiplicado por un espejo que fragmenta la imagen a la manera del impacto de un balazo.

Precisamente, es el goce (el uso) de su propio cuerpo lo que le permite a ese personaje de mujer ser dueña de una fragilísima parcela de identidad dentro de su ruina, en un movimiento pendular entre olvido y auto-conciencia. El placer erótico materializa un contorno, una consistencia, unas sensaciones:

Y con la lengua empieza a trepársele por la pierna izquierda, la va dibujando y ella allá arriba se va reconociendo, va sabiendo que esa pierna es suya porque la siente viva bajo la lengua y de golpe esa rodilla que va observando en el espejo

también es suya, y más que nada la comba de la rodilla —tan sensible—, y el muslo, [...] y ella va descubriendo el despertar de sus propios pezones, ve su boca que se abre como si no le perteneciera, pero sí, le pertenece, siente esa boca, y por el cuello la lengua que la va dibujando le llega hasta la misma boca [...].⁵

La representación del deseo como un impulso que está más allá de la moral individual, social y política, es el lado más audaz de la escritura de la sexualidad en estas narraciones en donde el erotismo aparece como un incentivo de la autodeterminación de los personajes femeninos pero a veces también como su obstáculo. Así por ejemplo, todos los relatos de *Cambio de armas* ponen en juego parejas en las que los hombres ocultan algo fundamental, un elemento destabilizador que atiza la dependencia y las fantasías. Si bien el impulso tánático, íntimamente ligado a la pasión y a la posesión, no está visto como una exclusividad de los hombres, es evidente que en ellos se acompaña siempre con un ejercicio de poder y que lleva a toda clase de prácticas secretas. La evocación ficcional de la represión, de las exacciones y la tortura opera reforzando esos sentidos y construye además en algunos de los relatos un registro de memorias de época que plantea agudamente el límite entre los deseos lícitos y los ilícitos, lo prohibido que se comparte, la diferencia de comportamiento de género ante el vínculo de afecto. La estela asocial y mortífera de las guerras clandestinas encuentra de este modo su imagen reflejada en anamorfosis en el espejo de los contenidos más profundos del instinto sexual.

Indagaciones de un sujeto nómada

El miedo, la posesión, el deseo, la seducción, la repulsión, el placer: las diversas caras de la experiencia erótica quedan registradas

5 «Cambio de armas», pp. 165-166.

en *Cambio de armas*. Pero otro acercamiento a esas mismas cuestiones venía ya planteándose en la ficción de Luisa Valenzuela desde unos años antes, en particular desde *Como en la guerra*⁶, una novela en la que domina el modelo de la investigación, un esquema de acciones basadas en la búsqueda de un secreto que tiene que ver más o menos oscuramente con la sexualidad de un personaje. El *pattern* del relato de encuesta, que se prolonga en particular en otras dos obras, *Novela negra con argentinos*⁷ y *La travesía*⁸, privilegia ahora la dimensión cognitiva de la experiencia erótica y transforma lo que era característico de las *nouvelles*, el enfoque de deseos sexuales genéricamente marcados, en un cuestionamiento donde sujetos y objetos pueden volverse imprecisos o hasta intercambiar su posición y sus rasgos genéricos. Si bien otras novelas del mismo período, más atentas a la alegoría socio-política y a los tonos burlescos, como *Cola de lagartija* (1983) o *Realidad nacional desde la cama* (1990), no repiten esa arquitectura apoyada en pesquisas fuertemente simbólicas, esta nueva poética narrativa actualiza el papel de la indagación como elemento fundamental en el imaginario del erotismo y de las identidades de género.

El hilo de la investigación sobre algo que es o debe quedar secreto organiza la sintaxis de estas ficciones. Ese esquema, compartido por varios textos, estructura una suerte de épica iniciática situada en un marco de deambulaciones urbanas cuyas protagonistas retoman el paradigma de las mujeres rebeldes y curiosas que aparecían en muchos de los cuentos (prostitutas, militantes clandestinas, actrices, escritoras, etc.). La temática del errar, sólo esporádica en otras obras anteriores⁹, aparece aquí en

6 Luisa Valenzuela, *Como en la guerra*, en: *Trilogía de los bajos fondos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 197-342.

7 L. Valenzuela, *Novela negra con argentinos*, en: *Trilogía de los bajos fondos*, *op. cit.*, pp.343-534.

8 L. Valenzuela, *La travesía*. Barcelona: La otra orilla —Belacqua, 2007.

9 Los viajes por la ciudad ya estaban presentes, aunque con otros contenidos, en la segunda novela de Valenzuela, *El gato eficaz* (1972).

contraste sistemático con aquellas narraciones (*Cambio de armas, Hay que sonreír*) que elegían representar variantes del encierro y subrayaban la clausura, trágica o no, de la escena sexual. En *Novela negra con argentinos* el deambular de los personajes por Nueva York permite por otra parte la reinscripción de ciertos motivos frecuentes en la obra de Valenzuela, asociados tanto a las topografías urbanas como a los umbrales de lo ilícito: la existencia de fronteras más o menos invisibles entre territorios marcados, la labilidad de los espacios de peligro, la atracción de los márgenes, del deterioro y del mal.

Lo obsceno y lo violento en tanto tales se desplazan aquí hacia enfoques más alusivos, en los que la escritura de Valenzuela evita acercarse a la sumisión de las mujeres planteándola en términos de esclavitud sexual, y aleja el discurso narrativo de los márgenes de lo pornográfico. De modo que incluso cuando la referencia a una sexualidad violenta no se soslaya, se la distancia, por ejemplo bajo la ficción de una representación “teatral” (así ocurre cuando se evocan las prácticas sado-masoquistas del burdel, en p. 421 y p. 513). O bien se imbrica prontamente la mención de peligros y abusos en alusiones a la tortura de militantes (p. 457, p. 467), de modo que es el referente político el que se hace cargo por asociación y metonimia de lo que sería el grado más insoportable del poder ejercido obscenamente sobre los cuerpos y de la potenciación de la sexualidad bajo el cerco del miedo.

En cuanto a la inscripción del género, el discurso narrativo enuncia la dualidad masculino/femenino desordenando o confundiendo a menudo sus fronteras a través de un juego de borronero y de reversibilidad de las identidades. En esas zonas contradictorias el relato se pregunta sin cesar quién es quién, quién actúa y para qué. El más significativo de tales desplazamientos y reapropiaciones es el episodio central del crimen de Agustín Palant, un personaje de escritor diletante, que mata o cree matar a una actriz en el momento de hacerle el amor. Agustín no sabe a quién ha matado (en caso de haberlo realmente hecho), miente sin

razón sobre el sexo de su víctima, termina comprendiendo que tal asesinato es una suerte de fantasmagoría culposa sobre la muerte de una desaparecida que había conocido en Buenos Aires, a la que no había ayudado a salvar. La perversidad sexual y la tortura policíaca se imbrican en la memoria; los cuerpos que gozan apelan la visión de los que sufren en espacios arbitrariamente simétricos que se intercambian (Nueva York y Buenos Aires).

Sexo, confusión subjetiva y crimen por un lado, sexo, fantasma y crimen político por el otro, aparecen así ligados en el imaginario de un relato donde el género suele enunciarse, con mayor insistencia que en textos anteriores, bajo la metáfora de la máscara, del disfraz, de lo incierto.

El rescate del pasado

La travesía profundiza algunos de los planteos de *Novela negra con argentinos*, en particular los que conciernen a la relación entre erotismo y escritura. El motor ficcional es la necesidad de recuperar unas viejas cartas de subido color sexual que impulsa a la protagonista; a partir de allí se desarrolla la doble encuesta de un sujeto femenino que especula tanto sobre el enigma de sus propias zonas oscuras como sobre su escritura pasada, y se vuelve sobre el tópico del valor cognitivo del erotismo ya planteado en las novelas precedentes bajo la forma de la indagación.

La travesía toma sus tonos más persuasivos de la apelación a la memoria y al pasado, ya que el relato está concebido como una aventura un tanto melancólica sobre la restauración de una subjetividad. Porque se recorren los meandros de una afirmación de género ligada a un balance con la vida pasada, es el recuerdo el que dirige las operaciones. El texto reitera en motivos puntuales la idea de que la identidad es de índole elíptica e intermitente, y la de que el pasado no es fácilmente recobrado, ni siquiera en sus zonas más exultantes, inscriptas en la memoria sensual del cuerpo. Significativamente, el erotismo consumado de los

antiguos amores del personaje de Marcela con Joe, un inquietante y seductor marginal neoyorquino, no puede renovarse; el cuerpo masculino se evoca sólo a través de imágenes impresas, viejas fotos de Joe desnudo y enmascarado que le conservan un poco de su magnetismo. La sublimación artística (la alegórica “Cathedral of Erotic Misery”, de Kurt Schwitters)¹⁰ ocupa ahora el lugar de la materialidad del sexo.

Esta misma cualidad de ser epítome de algunos problemas de la obra previa que define a *La travesía* se encuentra en otro componente de su discurso narrativo, la flexión crítica intradiegetica que problematiza la relación entre erotismo y escritura. En primer lugar, la novela inserta una serie de comentarios sobre el lenguaje literario del erotismo al que presenta como difícilmente compatible con la sexualidad misma. Se dice por ejemplo que, a diferencia de Anaïs Nin, quien “odiaba a su coleccionista, que le exigía borrar toda poesía y literatura de sus cuentos y limitarse a una descripción de sexo explícito” (p. 96), la protagonista Marcela Osorio “[n]unca pretendió vestir sus historias procaces de erotismo. Jamás pretendió brindarles atenuante alguno.” (*Ibidem*). El texto contiene justamente un grupo sucinto de muestras de escrituras eróticas puestas en abismo bajo la figura retórica de la carta. Con las cartas de Marcela, monumentos declarados a fantasmas supuestamente masculinos, escritas por encargo, se alude a una escritura sexuada censurada, tachada, y nunca se las detalla, aunque se indican algunos de sus temas incendiarios (la masturbación, el comercio de objetos sexuales, el orgasmo, el intercambio de parejas, el fetichismo, etc.). Un segundo diálogo epistolar inconcluso (con el personaje de Bolek) reactiva el tema de la culpa y del miedo en tiempos de persecución política, es decir, reinserta fragmentariamente las pasarelas conocidas entre horror, abuso, secreto y sexualidad. Por fin, una excepción a la serie de cartas escamoteadas se aparta a la vez de lo censurable sugerido y de la retranscripción sin atenuantes de lo que se vive o se imagina.

10 Ver los capítulos “As de pic” (p. 124) y “La visita” (p. 143).

Allí aparecen los atavíos y los afeites de la escritura “literaria” erótica. Se trata del cuento orientalista¹¹ que la protagonista ha escrito a manera de ejemplar último y disímil dentro del catálogo destinado a su ex amante, ateniéndose a las convenciones que “poetizan” la representación del deseo sexual.

El cuento narra las aventuras de una muchacha argentina en Nepal y explora en un estilo manierista la idea de la sacralidad del sexo y del cuerpo de la mujer. Aparece entonces como una historia que se fragua menos a pedido de un hombre que a partir de cierto imaginario femenino —su autora ficticia es una antropóloga—, pero también recaba un valor contrastivo con respecto a la escritura de la autora real, que aspira a indagar en las zonas secretas del individuo sin ceder a la complacencia de los discursos ornamentales. En cuanto al paso ficcionalizado a un contenido religioso del erotismo, éste se separa de la asociación con un plano sobrenatural violento, habitual en la evocación de los rituales o de las máscaras, para exaltar una pansexualidad femenina acorde con los ritmos orgánicos del cuerpo, que parece celebrar una forma de sexualidad intemporal.

Ese relato polivalente, que introduce la cuña de un discurso *kitsch* en medio de los tonos melancólicos y burlescos de la novela, opera por lo tanto como una máquina narrativa transformadora, que muestra la fabricación de un texto erótico por medio de un lenguaje donde el material se dispone con arreglo a cánones e intenciones previsibles. Exhibe una escritura que traduce el lado enigmático del deseo en términos de ideología y de certeza sentimental, por eso su lenguaje queda desacreditado desde el interior mismo de la ficción, aun cuando su contenido sea en definitiva optimista y desarme las equivalencias sugeridas en otras obras entre el sexo, la violencia y la muerte.

La travesía representa entonces un oportuno momento de síntesis en el que se anudan los imaginarios de la sexualidad en la obra de Valenzuela, y tiene en ese conjunto un valor

11 Ver el capítulo “La última carta” (pp. 212-223).

paradigmático al menos por dos motivos. Primero, porque enfoca un sujeto femenino que busca recuperar su unidad y reconstruir, elaborar y dominar su experiencia pasada¹², es decir, adueñarse de su temporalidad personal desde una posición reafirmada de género. En este recorrido la ansiada liberación del pasado íntimo no deniega ni la fuerza de la sexualidad ni la vigencia del fantasma (presente en la retórica de la correspondencia). En segundo lugar, el libro incorpora una voz crítica sobre la escritura, e invita de este modo a ser leído también como un comentario sobre el carácter aún provisorio, experimental, de la escritura erótica de las mujeres.¹³

Teresa Orecchia Havas es catedrática emérita de Literatura y Civilización hispano-americanas de la Universidad de Caen (Francia). Doctora de la Universidad de la Sorbonne- Nouvelle, ha escrito numerosos artículos sobre autores argentinos y publicado un libro sobre la obra de Ricardo Piglia (Peter Lang, 2010), así como varios volúmenes en colaboración sobre temas latinoamericanos. Actualmente trabaja sobre escritura de mujeres y narrativas del siglo XXI.

Bibliografía

Dubois, Philippe. "Des ruses d'Éros", en: *Erotiques, Revue d'Esthétique* n° 1-2, 1978, pp. 73-89.

Kristeva, Julia. "Bataille, l'expérience et la pratique", en: Roland Barthes *et alii*, *Bataille, Colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris: Union Générale d'Éditions, collection 10/18, 1973, pp. 267-301.

Molloy, Sylvia. "Identidades textuales femeninas: estrategias de

12 Ver Julia Kristeva, «Bataille, l'expérience et la pratique», en: Roland Barthes *et alii*, *Bataille, Colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris: Union Générale d'Éditions, collection 10/18, 1973, pp. 267-301.

13 Ver Sylvia Molloy, «Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración», *Mora*, n° 12, 2006, pp. 68-86.

autofiguración”, *Mora*, n° 12, 2006, pp. 68-86.

Reisz, Susana. “Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo?”, en Sara Castro- Klarén (ed.), *Narrativa Femenina en América Latina. Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 331-349.

Valenzuela, Luisa. *Cambio de armas*. Buenos Aires: Norma, 2004 [1982].

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

—*La travesía*. Barcelona: La otra orilla —Belacqua, 2007.

—*Trilogía de los bajos fondos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ANEXO

Fragmentos originales de los textos de Luisa Valenzuela

A continuación se transcriben los fragmentos originales de los textos de Luisa Valenzuela presentados en la mesa “Luisa Valenzuela intervenida”. Fueron transcritos por orden alfabético según el apellido del autor/a que realizó la intervención.

Raúl BRASCA

“Nuestro gato de cada día”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, p. 386.

En alguna parte de mi casa hay un gato muriéndose de hambre. Eso me desespera, me desespera el oír sus chillidos agudos y tener que buscarlo y buscarlo sin poder encontrarlo (también me desespera la idea de todos esos animales que no tienen voz propia y por lo tanto no pueden chillar y señalarse en algún rincón de casa cuando están atrapados, muriéndose de hambre).

Esto ocurre a menudo por defectos absolutamente míos:

No tengo oído direccional.

Mi casa es demasiado grande, laberíntica, y por lo tanto revisarla a fondo me llevaría semanas.

Y el gato chilla cada vez más débilmente y yo sé que la agonía ya ha empezado.

Yo mientras tanto busco por donde puedo buscar y eso, claro, no me conduce a nada. La verdadera busca debe de llevarse a cabo por esas zonas que ni siquiera intuimos, las que quizá no existan pero que sí albergan a ese gato dentro nuestro que no nos deja descansar con sus chillidos, que nos hace buscar sin saber qué y menos aún dónde.

“Cuando se busca...”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, p. 325.

Cuando se busca algo en el mayor secreto (*dentro* del mayor secreto, ahí mismo), sin saber que se busca, olvidando a cada paso la búsqueda, buscando, revolviendo, a la larga ¿qué se busca?

“Usted suele sentir...”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, p. 380.

Usted suele sentir lo que otros llaman nostalgia. No siempre, siempre trata de reír y estar alegre, pero a veces —qué le vamos a hacer— le agarra eso de la nostalgia, animal ofendido. Y entonces es como un dolor muy poco inteligente que le va avanzando sin ton ni son por el cuerpo y que no oprime allí donde debería oprimir un dolor cualquiera. Como esos dolores de los que ni vale la pena hablar, los que todo el mundo sufre: la falta de amor o el dolor de cabeza o las tripas de estopa. Cosa de todos y de todos los días. Lo que mata es lo otro: la añoranza de aquello que nunca llegará tan siquiera a dejarse entrever, a sugerirse.

Carlos BRUCK

“Guardar”

La Travesía, Barcelona, Belacqva, 2007, pp.56-58.

¿Qué metería ella en la máquina de la memoria? Tantas cosas, y sobre todo momentos de verdadero amor que quisiera retener tan frescos como el primer día para poder revivirlos en los muchos momentos de desolación.

¿Hoy mismo qué metería ella en la máquina? Hoy no la usaría para guardar memorias sino para obliterar sin culpa una escena que a pesar de su rechazo insiste en venírsele a la pantalla activa. Tiene que ver con Bolek y como hace ya días que nada sabe

de él lo imagina con Vivian, o con el mítico hombre casado que cayó en sus redes, y como tobogán se desliza hacia aquello que Bolek le contó unos meses atrás, cuando el entrañable y callado fervor mutuo que acabaron sintiendo había cobrado suficiente fuerza como para permitirle hablar.

Tiempo atrás, cierta tarde Bolek le espetó como al descuido:

Conocí tus escritos en la Argentina, pero no los publicados, no, los otros ocultos, tantísimo más atractivos. Cartas... eh. Te imaginarás que no voy a andar aprendiéndome porque sí tiradas de la muy pretenciosa revista *Anthropology Today*. Ese fue solo mi señuelo, un esfuerquito que hice para interesarte y poder algún día contarte lo siguiente. Fue en Buenos Aires que...

Ella intentó resistirse y quiso cortarlo con inexplicable enojo. No quiero ni oír hablar de esa ciudad, le dijo. Te conozco mucho más de lo imaginable. Quiero jugarte limpio. Ya es tarde. Si me ocultaste información ya me jugaste sucio. Ahora guardátela.

No te creía tan huidiza, una mujer como vos sin pelos en la lengua o al menos en la pluma.

Era una tarde transparente de sol, estaban en Washington Square con arboles florecidos y todo, el pianista de siempre había instalado su piano rodante bajo el arco de triunfo y persistía en propinar a los paseantes una única reiterada nota. Todo en su lugar, sentía ella, feliz, nada parecía poder lastimarla, y dejó hablar a su amigo sin percibir la maraña en la que se iba enredando, atenta como estaba al inocente juego de las ardillas en el parque.

En Washington Square, en esa precisa tarde, ella parecía querer distraerse a toda costa, ausentarse de las palabras de Bolek.

Vano intento. Vano sobre todo cuando él mencionó las cartas. Sus cartas de ella. Las mismas que mil años atrás le había mandado a Facundo.

¿De dónde las sacaste?, le preguntó de golpe cayendo en la trampa de reconocerlas como propias.

Entonces no negás que son tuyas.

No sé ¿de qué cartas me estás hablando?

Qué sé yo.

Claro que sabés, querida. Ahora conozco tu letra, ahora no tengo dudas, a pesar de que parecés tan sobria. Es lo que más me gusta de vos... Te busqué por todas partes, quería conocerte, son buenas tus historias, bien excitantes.

No jodas. Estas inventando.

Yo no. Y vos tampoco. En las cartas contás unas experiencias de lo más envidiables. Quién hubiera dicho conociéndote. Y bien escritas; fue lo que más me entusiasmó, bastante bien escritas, por ahí asoma una mujer interesante, me dije, una mujer osada. Conmigo nunca te portás así, ¿por qué no me hablás así a mí en lugar de hacerte la estrecha?

Ah sí, cartas mías, bravo ¿se puede saber de dónde las sacaste, y dirigidas a quién?

Te diré: a quién están dirigidas no pude saber, los sobres están cortajeados y —tomá en cuenta este detalle— el encabezamiento recortado en cada una de las cartas. Vos me dirás. Igual pude disfrutar del tono confesional, son cartas procaces a más no poder de alguien que desde lejos quiere enceguecer al otro de furia asesina y de celos, o quiere exacerbarlo. Ca-len-tar-lo.

De dónde las sacaste, te pregunto.

De tu propio depto en BAires, beautiful, frente a la plaza del Congreso de la Nación Argentina para ser más exacto.

A ella se le nubló el día, allí en esa otra plaza tan distinta y distante, sentada en un banco antes benéfico ahora transformado en algo así como un cadalso, obligada por una fuerza incomprensible a escuchar a Bolek. Nada menos que a su adorado amigo Bolek, hijo de mil putas, incisivo y brillante y pesquisador Bolek, quien lento e insidioso y sin saber bien lo que estaba desencadenando fue metiendo como quien dice el dedo en cierta llaga hasta entonces casi ignorada por ella.

Más tarde intentaría descartar una a una cada frase de Bolek como si carecieran de todo peso, pero durante el tiempo de la escucha el agobio la enmudeció por completo.

En la máquina de la memoria decidió entonces que metería lo que Bolek le contó esa tarde, para después poder zarpar tranquila a reanudar su desapegada vida neoyorquina. Pero no hay máquina de la memoria y ahora se pregunta a quién querría contarle todo esto. Contarle, nada menos, cuando el contar es apenas un soplo de viento.

Decide ponerse a escribir. Y 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, ese remolino.

Gabriela CABEZÓN CÁMARA

“Cambio de armas”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, pp. 156-179.

[...] No le asombra para nada el hecho de estar sin memoria, de sentirse totalmente desnuda de recuerdos. Quizá ni siquiera se dé cuenta de que vive en cero absoluto lo que sí la tiene bastante preocupada es lo otro, esa capacidad suya para aplicarle el nombre exacto a cada cosa y recibir una taza de té cuando dice quiero (y ese quiero también la desconcierta, ese acto de voluntad), cuando dice quiero una taza de té.

[...] Después está el hombre: ése, él, el sinnombre al que le puede poner cualquier nombre que se le pase por la cabeza total todos son igualmente eficaces [...]

[...] Y después están los objetos cotidianos: esos llamados plato, baño, libro, cama, taza, mesa, puerta. Resulta desesperante, por ejemplo, enfrentarse con la llamada puerta y preguntarse que hacer. Una puerta cerrada con llave, sí, pero las llaves ahí nomas sobre la repisa al alcance de la mano y los cerrojos fácilmente descorribles y la fascinación de un otro lado que ella no se decide a enfrentar.

[...] Y de golpe la llamada puerta se abre y aparece el que ahora llamaremos Héctor, demostrando así que él tiene sus llamadas llaves y que las utiliza con toda familiaridad. [...] junto con Héctor llegan otros dos tipos que se quedan del lado de afuera de la puerta como tratando de borrarse. Ella los denomina Uno y Dos...

[...] Loca no está. De eso al menos se siente segura aunque a veces se pregunte [...] de dónde sacará ese concepto de locura y también la certidumbre. Pero al menos sabe, sabe que no, que no se trata de un escaparse de la razón o de un entendimiento, sino de un estado general de olvido que no le resulta del todo desagradable. Y para nada angustiante.

[...] La foto está allí para atestiguarlo, sobre la mesita de luz. Ella y él mirándose a los ojos con aire nupcial. Ella tiene puesto un velo y tras el velo una expresión difusa. Él en cambio tiene el aspecto triunfal de los que creen que han llegado.

[...] Entonces ella se levanta con cuidado para no despertarlo —como si fuera fácil despertarlo una vez que él se ha entregado al sueño...

[...] Queda así pensando en el secreto poder de las palabras, todo para ya no, eso sí que no, basta, no volver a la obsesión de la fotografía. No volver y vuelve, claro que vuelve, es lo único que realmente le atrae en toda esa casa pequeña y cálida y ajena. Completamente ajena con sus tonalidades pastel que no pueden haber sido elegidas por ella aunque ¿qué hubiera elegido ella? Tonos más indefinidos, seguramente, colores solapados como el color del sexo de él, casi marrón de tan oscuro.

[...] Tiene ya un recuerdo y eso la asombra más que nada. Un recuerdo feliz, sí, con una amargura que le va creciendo por dentro como una semilla, algo indefinible: exactamente como deberían ser los recuerdos. Nada demasiado lejano, claro que no, ni demasiado enfático. Sólo un recuerdito para abrigoarla tiernamente en las horas de insomnio.

Se trata de la planta. Esa planta que está allí en la maceta...

[...] -Abrí los ojos y mirá bien lo que te voy a hacer porque es algo que merece ser visto.

Y con la lengua empieza a trepársele por la pierna izquierda, la va dibujando y ella allá arriba se va reconociendo, va sabiendo que esa pierna es suya porque la siente viva bajo la lengua y de golpe esa rodilla que está observando en el espejo es suya, y más que nada la comba de la rodilla —tan sensible— y sería muy suya la entrepierna si no fuera porque él hace un rodeo y se aloja en el ombligo.

[...] Al día siguiente él le trae el vestido nuevo que sí es bonito y evidentemente caro. Ella está mona, sonriendo para adentro, y los colegas de irrepetibles nombres llegan todos al mismo tiempo, entran con paso por así decir marcial [...] y empiezan a examinarla.

Más que nada las insistentes preguntas sobre su salud le producen una extraña incomodidad que no logra entender...

[...] Y esas preguntas como un interrogatorio, que empiezan ¿Usted piensa que...? [...]

-...fue aquella vez que pusieron las bombas en los cuarteles de Palermo ¿recuerda? [...].

-No, no recuerdo. En verdad no recuerdo nada...

[...] -Mirá qué bonito —le va diciendo él mientras desenvuelve el paquete. Ella lo contempla hacer con cierta indiferencia. Hasta que del paquete surge, casi inmaculado, casi inocente, un rebenque [...] ella se pone a gritar desesperada, a aullar...

[...] -No quise perturbarte —le dice...

[...] Él pidiendo disculpas, algo inimaginable [...] Desde el mismo rincón donde se ha refugiado parte hacia otros confines donde todo es abierto y hay cielo y hay un hombre que de verdad la quiere [...] y de golpe ese horrible, inundante sentimiento: el amado está muerto.

[...] Lentamente la va desvistiendo en el living [...], camina desnudo hacia la puerta, levanta la tapa de la mirilla [...]. Afuera quizá no sólo estén Uno y Dos [...]. Ella piensa en la muchedumbre de afuera que los estará observando [...] y por eso lo llama de vuelta a su lado, para que la cubra con su cuerpo [...] que le sirva de pantalla [...]. Más tarde él se va, él está siempre yéndose...

[...] -¿Te acordás de esta cartera?

[...] -Fijáte lo que hay adentro [...] Tomá deberías conocer este revólver...

[...] Y la voz de él comienza a machacar, y machaca, lo hice para salvarte perra, todo lo que hice lo hice para salvarte y vos tenés que saber así se completa el círculo y culmina mi obra, y ella tan como un novillo, apretada ahí contra la pared [...] y él insistiendo fui yo, yo solo, ni los dejé que te tocan, yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad, transformarte, [...] habías intentado matarme, me habías apuntado con este mismo revólver, ¿te acordás? Tenés que acordarte...

[...] Él se alza de hombros y, como tantas otras veces, gira sobre sus talones y se encamina a la puerta de salida. Ella ve esa espalda que se aleja y es como si por dentro se le disipara un poco la niebla. Empieza a entender algunas cosas, entiende sobre todo la función de este instrumento negro que él llama revólver.

Entonces lo levanta y apunta.

Ana CERRI

“Aquí pasan cosas raras”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, pp. 395-396.

[...] ¿Por qué se les ha hecho tan tarde contándose sus vidas que quizá sean ciertas? Los tres se descubren una idéntica necesidad de poner orden y relatan minuciosamente desde que eran chicos

hasta estos días aciagos en que tantas cosas raras están pasando. El boliche queda cerca del Once y ellos por momentos sueñan con irse o con descarrilar un tren o algo con tal de aflojar la tensión que los infla por dentro. Ya es la hora de las imaginaciones y ninguno de los tres quiere pedir la cuenta. Ni Pedro ni Mario han hablado de sus sorprendentes hallazgos. Y el tipo ni sueña con pagarles la comida a estos dos vagos que para colmo lo han invitado.

La tensión se vuelve insoportable y hay que decidirse. Han pasado horas. Alrededor de ellos los mozos van apilando las sillas sobre las mesas, como un andamiaje que poco a poco se va cerrando, amenaza con engullirlos, porque los mozos en un insensible ardor de construcción siguen apilando sillas sobre sillas, mesas sobre mesas y sillas y más sillas. Van a quedar aprisionados en una red de patas de madera, tumba de sillas y una que otra mesa. Buen final para estos tres cobardes que no se animaron a pedir la cuenta. Aquí yacen: pagaron con sus vidas siete sándwiches de chorizo y dos jarras de vino de la casa. Fue un precio equitativo.

Pedro por fin —el arrojado Pedro— pide la cuenta y reza para que la plata de los bolsillos exteriores alcance. Los bolsillos internos son un mundo inescrutable aun allí, escudado por las sillas; los bolsillos internos conforman un laberinto demasiado intrincado para él. Tendría que recorrer vidas ajenas al meterse en los bolsillos interiores del saco, meterse en los que no le pertenece, perderse de sí mismo entrando a paso firme en la locura.

La plata alcanza y los tres salen del restaurant aliviados y amigos. Como quien se olvida, Mario ha dejado el portafolios —demasiado pesado, ya— entre la intrincada construcción de sillas y mesas encimadas, seguro de que no lo van a encontrar hasta el día siguiente. A las pocas cuerdas se despiden del tipo y siguen camino al departamento que comparten. Cuando están por llegar, Pedro se da cuenta de que Mario ya no tiene el portafolios. Entonces se quita el saco, lo estira con cariño y lo deja sobre un auto estacionado, su lugar de origen. Por fin abren la puerta del departamento sin miedo, y se acuestan sin miedo, sin plata y sin

ilusiones. Duermen profundamente, hasta el punto que Mario, en un sobresalto, no logra saber si el estruendo que lo acaba de despertar ha sido real o soñado.

“Des/equilibrios”

Zoorpresas zoológicas, Buenos Aires, Macedonia Ediciones, 2013, p.75.

El hombre mono

El hombre lobo

El homo erectus

El homo sapiens

El hombre ilustrado

El hombre invisible

El hombre araña

El super hombre

El Ecce Homo

La mujer sin cabeza

Martín GARDELLA

“El sabor de una medialuna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a la tarde”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, p. 445.

Qué bueno.

Alejandra LAURENCICH

Realidad nacional desde la cama

Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

La mujer necesita descanso. Ha vuelto a su país al cabo de una larga ausencia y le cuesta reintegrarse a esta realidad tan otra, tan distinta de la que dejó atrás en otra época. Yace en la cama y tal vez recompone el pensamiento, tal vez revive y reconstruye como puede.

El otro día su amiga Carla, no tan amiga, no tan vieja amiga, su nueva amiga Carla la encontró tirada como trapo y le dijo

No te podés quedar acá encerrada, por lo menos andá a tomar aire de campo; te doy la llave de mi búngalo en el club, en realidad un studio. Chiquitito pero acogedor. Allí al menos vas a tener distracción, en la ciudad te me vas a achicharrar de calor y para nada. Para quedarte acá como muerta, como zombi.

No puedo moverme, le objetó ella. ¿Cómo querés que vaya a parte alguna? Pero aceptó para no tener que verle más la cara a la amiga Carla. Metió en un bolso lo más imprescindible, las sábanas blancas y un camisón blanco y un cuaderno en blanco. Emblemático todo. Y partió hacia esa destinación desconocida tan poco amenazadora. Al menos eso creyó entonces.

Carla le había dicho El mío no es uno de esos clubs de campo ostentosos, quizá no te impresione a vos que venís del extranjero, pero es un sitio muy protegido y exclusivo. Ahí no entra cualquiera.

Carla no sopló ni palabra sobre las inmediaciones del club ni sobre ciertas actividades extracurriculares, y de todos modos la mujer hubiera podido pensar que nada de todo eso era de su incumbencia. Inocente ella, a esa altura del partido.

Ahora, ya en el club de campo, tampoco quiere saber nada de nada todavía. Carla le había dicho que María la iba a atender bien, no le había aclarado ni quién era María, a ella no le interesó nada del ser sino del estar y por eso casi ni se había dirigido a María al llegar, ni le había dicho su nombre ni le había hecho pedido alguno. María por lo tanto la llama Señora, y ella se siente bien como Señora, en la cama, sin ganas de moverse.

Julián R. LÓPEZ

“Los mejor calzados”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, pp. 397-398.

Invasión de mendigos pero queda un consuelo: a ninguno le faltan zapatos, zapatos sobran. Eso sí, en ciertas oportunidades hay que quitárselo a alguna pierna descuartizada que se encuentra entre los matorrales y sólo sirve para calzar un rengo. Pero esto no ocurre a menudo, en general se encuentra el cadáver completito con los dos zapatos intactos. En cambio las ropas sí están inutilizadas. Suelen presentar orificios de bala y manchas de sangre, o han sido desgarradas a latigazos, o la picana eléctrica les ha dejado unas quemaduras muy feas y difíciles de ocultar. Por eso no contamos con la ropa, pero los zapatos vienen de chiche. Y en general se trata de buenos zapatos que han sufrido poco uso porque a sus propietarios no se les deja llegar demasiado lejos en la vida. Apenas asoman la cabeza, apenas piensan (y el pensar no deteriora los zapatos) ya está todo cantado y les basta con dar unos pocos pasos para que ellos les tronchen la carrera.

Es decir que zapatos encontramos, y como no siempre son del número que se necesita, hemos instalado en un baldío del Bajo un puestito de canje. Cobramos muy contados pesos por el servicio: a un mendigo no se le puede pedir mucho pero sí que contribuya a pagar la yerba mate y algún bizcochito de grasa. Sólo ganamos dinero de verdad cuando por fin se logra alguna venta. A veces los familiares de los muertos, enterados vaya uno a saber cómo de nuestra existencia, se llegan hasta nosotros para rogarnos que les vendamos los zapatos del finado si es que los tenemos. Los zapatos son lo único que pueden enterrar, los pobres, porque claro, jamás les permitirían llevarse el cuerpo.

Es realmente lamentable que un buen par de zapatos salga de circulación, pero de algo tenemos que vivir también nosotros y además no podemos negarnos a una obra de bien. El nuestro es un verdadero apostolado y así lo entiende la policía que nunca nos molesta mientras merodeamos por baldíos, zanjones, descampados, bosquecitos y demás rincones donde se puede ocultar algún cadáver. Bien sabe la policía que es gracias a nosotros que esta ciudad puede jactarse de ser la de los mendigos mejor calzados del mundo.

Enzo MAQUEIRA

“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, p. 61.

[...] Le dije toma nena, llévale esta canasta llena de cosas buenas a tu abuelita. Abrígate que hace frío, le dije...

Elsa OSORIO

“De noche soy tu caballo”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, p. 180.

Sonaron tres timbrazos cortos y uno largo. Era la señal, y me levanté con disgusto y con un poco de miedo; podían ser ellos o no ser, podría tratarse de una trampa, a estas malditas horas de la noche. Abrí la puerta esperando cualquier cosa menos encontrarme cara a cara nada menos que con él, finalmente.

Entró bien rápido y echó los cerrojos antes de abrazarme. Una actitud muy de él, él el prudente, el que antes que nada cuidaba su retaguardia —la nuestra—. Después me tomó en sus brazos

sin decir una palabra, sin siquiera apretarme demasiado pero dejando que toda la emoción del reencuentro se le desbordara, diciéndome tantas cosas con el simple hecho de tenerme apretada entre sus brazos y de ir besándome lentamente. Creo que nunca les había tenido demasiada confianza a las palabras y allí estaba tan silencioso como siempre, transmitiéndome cosas en formas de caricias.

Y por fin un respiro, un apartarnos algo para mirarnos de cuerpo entero y no ojo contra ojo, desdoblados. Y pude decirle Hola casi sin sorpresa a pesar de todos esos meses sin saber nada de él, y pude decirle

te hacía peleando en el norte

te hacía preso

te hacía en la clandestinidad

te hacía torturado y muerto

te hacía teorizando revolución en otro país.

Una forma como cualquiera de decirle que lo hacía, que no había dejado de pensar en él ni me había sentido traicionada. Y él, tan endemoniadamente precavido siempre, tan señor de sus actos:

-Callate, chiquita ¿de qué te sirve saber en qué anduve? Ni siquiera te conviene.

Sacó entonces a relucir sus tesoros, unos quizá indicios que yo no supe interpretar en ese momento. A saber, una botella de cachaza y un disco de Gal Costa. ¿Qué habría estado haciendo en Brasil? ¿Cuáles serían sus próximos proyectos? ¿Qué lo habría traído de vuelta a jugarse la vida sabiendo que lo estaban buscando? Después dejé de interrogarme (callate, chiquita, me diría él). Vení, chiquita, me estaba diciendo, y yo opté por dejarme sumergir en la felicidad de haberlo recuperado, tratando de no inquietarme. ¿Qué sería de nosotros mañana, en los días siguientes?

La cachaza es un buen trago, baja y sube y recorre los caminos que debe recorrer y se aloja para dar calor donde más se la espera. Gal Costa canta cálido, con su voz nos envuelve y nos

acuna y un poquito bailando y un poquito flotando llegamos a la cama y ya acostados nos seguimos mirando muy adentro, seguimos acariciándonos sin decidirnos tan pronto a abandonarnos a la pura sensación. Seguimos reconociéndonos, reencontrándonos.

Beto, lo miro y le digo y sé que ése no es su verdadero nombre pero es el único que le puedo pronunciar en voz alta. Él contesta:

-Un día lo lograremos, chiquita. Ahora prefiero no hablar.

Mejor. Que no se ponga él a hablar de lo que algún día lograremos y rompa la maravilla de lo que estamos a punto de lograr ahora, nosotros dos, solitos.

“A noite eu so teu cavallo”, canta de golpe Gal Costa desde el tocadiscos.

De noche soy tu caballo —traduzco despacito. Y como para envolverlo en magias y no dejarlo pensar en lo otro:

-Es un canto de santo, como en la macumba. Una persona en trance dice que es el caballo del espíritu que la posee, es su montura.

-Chiquita, vos siempre metiéndote en esoterismos y brujerías. Sabés muy bien que no se trata de espíritus, que si de noche sos mi caballo es porque yo te monto, así, así, y sólo de eso se trata.

Fue tan lento, profundo, reiterado, tan cargado de afecto que acabamos agotados. Me dormí teniéndolo a él todavía encima.

De noche soy tu caballo....

... campanilla de mierda del teléfono que me fue extrayendo por oleadas de un pozo muy denso. Con gran esfuerzo para despertarme fui a atender pensando que podría ser Beto, claro, que no estaba más a mi lado, claro, siguiendo su inveterada costumbre de escaparse mientras duermo y sin dar su paradero. Para protegerme, dice.

Desde la otra punta del hilo una voz que pensé podría ser la de Andrés —del que llamamos Andrés— empezó a decirme:

-Encontraron a Beto, muerto. Flotando en el río cerca de

la otra orilla. Parece que lo tiraron vivo desde un helicóptero. Está muy hinchado y descompuesto después de seis días en el agua, pero casi seguro es él.

-¡No, no puede ser Beto! —grité con imprudencia y de golpe esa voz como de Andrés se me hizo tan impersonal, ajena:

-¿Te parece?

-¿Quién habla? —se me ocurrió preguntar sólo entonces.

Pero en ese momento colgaron.

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

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

Ellos quieren realidades, quieren hechos fehacientes de esos que yo no tengo ni para empezar a darles.

Dónde está, vos lo viste, estuvo acá con vos, dónde se metió. Cantá, si no te va a pesar. Cantá, miserable, sabemos que vino a verte, dónde anda, cuál es su aguantadero. Está en la ciudad, vos lo viste, confesá, cantá, sabemos que vino a buscarte.

Hace meses que no sé nada de él, lo perdí, me abandonó, no sé nada de él desde hace meses, se me escapó, se metió bajo tierra, qué sé yo, se fue con otra, está en otro país, qué sé yo, me abandonó, lo odio, no sé nada. (Y quémenme no más con cigarrillos, y patéenme todo lo que quieran, y amenacen, no más, y métanme un ratón para que me coma por dentro, y arránquenme las uñas y hagan lo que quieran. ¿Voy a inventar por eso? ¿Voy a

decirles que estuvo acá cuando hace mil años que se me fue para siempre?)

No voy a andar contándoles mis sueños, ¿eso qué importa? Al llamado Beto hace más de seis meses que no lo veo, y yo lo amaba. Desapareció, el hombre. Sólo me encuentro con él en sueños y son muy malos sueños que suelen transformarse en pesadillas.

Beto, ya lo sabés, Beto, si es cierto que te han matado o donde andes, de noche soy tu caballo y podés venir a habitarme cuando quieras aunque yo esté entre rejas. Beto, en la cárcel sé muy bien que te soñé aquella noche, sólo fue un sueño. Y si por loca casualidad hay en mi casa un disco de Gal Costa y una botella de cachaza casi vacía, que por favor me perdonen: decreté que no existen.

Claudia PIÑEIRO

“El tiempo de la máscara”

Diario de Máscaras, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014, pp. 11-12 y 13.

[...]

La máscara es un puente entre los mundos, el palpable y el imaginario.

Un vehículo que nos transporta al no-tiempo sagrado.

Una oración hecha materia.

Es un intermediario para hablar con los dioses, un escudo ante lo desconocido.

Es en sí misma un rito de exorcismo, de limpieza, de curación, de alegría desenfadada. O del más puro maleficio.

Es un texto en código.

Es la alegría de poder ser simultáneamente uno mismo y el otro.
Y mucho más.

Cualquier definición resulta incompleta; las máscaras, al igual que el lenguaje, abarcan lo múltiple cuando permitimos que se abran a la compleja ambigüedad. Cuando intentamos precisar, definir, la cosa se complica.

Decimos que el ser humano, el *Homo sapiens*, es un bípedo implume que pertenece a la especie de los mamíferos bimanos del orden de los primates, dotado de razón y de lenguaje articulado. Faltaría agregar —y lo recomiendo— “creador de máscaras”. Porque les son inherentes y nos diferencian de los animales a la vez que nos asemejan y aúnan a ellos.

Las máscaras son la dualidad hecha materia.

[...] Un *Kungo-fe*, “una cosa de la cabeza”, eso también es la máscara que pone fuera lo que sentimos dentro. [...]

Ana María SHUA

“Visión de reojo”

Cuentos completos y uno más, México, Alfaguara, 2001, p. 415.

La verdá, la verdá me plantó la mano en el culo y yo estaba ya a punto de pegarle cuatro gritos cuando el colectivo pasó frente a una iglesia y lo vi persignarse. Buen muchacho después de todo, me dije. Quizá no lo esté haciendo a propósito o quizá su mano derecha ignore lo que su izquierda hace o. Traté de correrme al interior del coche —porque una cosa es justificar y otra muy distinta es dejarse manosear— pero cada vez subían más pasajeros y no había forma. Mis esguinces sólo sirvieron para que él meta mejor la mano y hasta me acaricie. Yo me movía nerviosa. Él también. Pasamos frente a otra iglesia pero ni se dio cuenta y se llevo la mano a la cara sólo para secarse el sudor. Yo lo empecé a mirar de reojo haciéndome la disimulada, no fuera a creer que me estaba gustando. Imposible correrme y eso que me sacudía. Decidí entonces tomarme la revancha y a mi vez le planté la mano en el culo a él. Pocas cuadas después una oleada de gente me

sacó de su lado a empujones. Los que bajaban me arrancaron del colectivo y ahora lamento haberlo perdido así de golpe porque en su billetera sólo había 7400 pesos de los viejos y más hubiera podido sacarle en un encuentro a solas. Parecía cariñoso. Y muy desprendido.

Gonzalo UNAMUNO

“La calesita”

Tres por cinco, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2008, pp.17-21.

El niño insiste e insiste. A los cuatro años recién cumplidos los deseos pueden ser monolíticos. Ya es hora de volver, le dice la tía a su sobrino. El niño se pone a berrear. Es hora de volver, tenés que hacer la siesta, prometiste, esta era una yapita, trata de convencerlo ella. No y no, se empaca el niño. Por fin ella cede.

Hace tanto calor en este parque desierto en el medio del día, el corazón del verano. Hasta los altos árboles transpiran y su sudor gomoso se pega a la piel.

El niño no deja de tironear a su tía hacia la calesita. ¿Qué me habrá impulsado, se pregunta ella, qué loca idea me habrá venido a la cabeza cuando le propuse bajar al parque después del almuerzo? Vamos a buscar un heladero, le había dicho al niño. Desde el ventanal del comedor, en la vereda de enfrente, el parque parecía fresco ahí a sus pies.

Se internaron demasiado en busca del heladero. Llegaron hasta el lago. Y ahora tendrán que volver a atravesar extensiones de pasto poco sombreadas, y el sol no perdona. O perdona poquito. El niño no cesa en su reclamo. Y bueno. La calesita se encuentra a un costado del parque y a la sombra. Está bajo los centenarios árboles llamados tipas que en primavera hacen alfombras de pequeñas flores amarillas pero ahora no, ahora sólo sueltan esa baba gomosa.

Sacaron al calesitero del sopor del verano. También a su mujer, que al rato se instaló a cebarse unos mates a la entrada del recinto cercado. El niño se entusiasmó: tenía toda la calesita para él solo. No sabía si subir a un caballo, ir en el autito azul, en el avión. Ella le sacó dos vueltas para que se dé el gusto. Eso sí, le dijo, no se te ocurra cambiar de lugar cuando la calesita esté andando. El niño prometió que no, y eligió el avión. Merece ser hijo mío no sólo mi sobrino, pensó ella con cierta pena.

Todo el ambiente estimula la pena, no así la lástima y menos la autolástima. El ambiente propicia una cierta tristeza contenida, melancolía más bien, un sentimiento con el cual ella no está demasiado familiarizada. Y en verano, qué raro, una estación hecha para la alegría aunque no, claro que no, bajo este sol que cae en capas de plata como dice Victor Hugo. El niño en su entusiasmo gira y al principio le hace a su tía adiós con la mano. Ella contesta, pero la vuelta se le hace demasiado larga, un dulce vals como salido de gramófono antiguo la va envolviendo, y sentada en un banco de madera ella se deja mecer hasta sus propios tiempos de calesita, allí mismo, aunque muchas cosas han perdido su encanto y ya no está el pony con los ojos vendados que daba vueltas en el centro para hacer girar toda esa rodaja de circo, arca de Noé en anillo. El niño ya no le hace adiós con la mano, está ahora concentrado en tratar de agarrar la sortija que con todo desgano y cierto apuro por que la agarre de una buena vez le tiende el calesitero.

El niño es su único cliente. El calesitero tiene interés en retenerlo como cebo.

Ella en la calesita de su infancia sigue escuchando valeses cada vez más intensos, pero no da vueltas, no, va tan solo recordando alguno de los animales de sus tiempos, como el caballito negro medio encabritado que subía y bajaba por un poste. Estos caballitos de ahora no suben, al automatizarse la calesita se le desarticulaban los émbolos. Recuerda el fascinante león, y el avión, sí, ese mismo biplano al que le encantaba encaramarse porque era como partir hacia otros mundos.

Las cosas que han cambiado: antes —al menos eso le parece ahora— la calesita estaba como tronando en medio del bosque, y hoy es un simple elemento más, arrinconado, rodeado de una alta alambrada que va cortando en forma de rombitos el aire circundante. Como waffles, piensa ella quizá un poco influenciada por la óptica del niño. Y piensa que su sobrinito es un encanto, ella debería darle más de su tiempo, pero el trabajo, y las ansias, y todo lo que la ha ido distrayendo en estos últimos años: los años, verbigracia, y algún romance más o menos dichoso. En compañía del niño podría recuperar los recuerdos de infancia, épocas supuestamente felices, las risas en esta misma calesita llena de música, ahora tan poco risueña, casi vacía, dando vueltas como las vueltas del vals para ese único niño concentrado en mover el volante de un autito, sí, porque ahora va en auto, ya lleva una cuantas vueltas ganadas con la sortija y se ha ido cambiando de ubicación durante las breves paradas y se ha olvidado de ella que está ahí mirándolo de a ratos y los más de los ratos con la vista fija en los cuadros que adornan la parte superior de la calesita. Son pinturas totalmente cándidas, torpes, del tipo de las que decoraban las cantinas de La Boca en sus años mozos, o al menos en los años cuando ella iba a La Boca y era toda una aventura.

Una aventura también la calesita, y ahora ¿dónde se ha metido, la aventura? Pegada quedó a las escenas de gitanos en el mercado (un cuadro), en esas montañas con los pastores de cabras (otro cuadro). Dicen que los cultores de este tipo de arte se basaban en las postales que año a año les iban llegando de sus parientes en Europa, los que no pudieron viajar a hacer la América. Y allí hay un castillo sobre un lago (otro cuadro). Ella va estudiando todas las imágenes que pasan lentamente ante sus ojos bajo el techo circular de la calesita que imita una carpa. Son mundos de simulación y encantamiento, hechos para la siesta, cuadros para ser proyectados sobre la muy blanca pared del otro lado de la alambrada, frente a sus ojos, más allá del ámbito semitransparente de la calesita.

La música, como para brindarle una noción de tiempo a esta calesita que parece eterna, se ha vuelto disonante. Ella ya no sabe cómo de los primeros valeses se ha llegado paulatinamente a estos extraños sonos, ni puede calcular cuántos mates habrá tomado la calesitera frente a la salida de ese reducto cercado, cuantas veces habrá movido el calesitero la palanca para darle una vuelta más al niño. Ella ya ni piensa en el niño, se siente cómoda dentro del sonido en esa jaula de alambre tejido que tiene un gigantesco caleidoscopio en el centro: la calesita.

Hasta que la música calla y todo vuelve a su lugar, las escenas de princesas y castillos se detienen, los lentos animales, el avión, los autitos, todos recuperan su calma de madera, el sol ha aplacado un poquito su ferocidad de siesta y ella se levanta para retomar el curso de la vida y la mano del niño, pero el niño no está. El niño no está ni de este ni del otro lado de la detenida calesita, ni dentro de la mínima sala de engranajes, ni bajo el piso flotante del artefacto, ni bajo ninguno de los tres bancos de madera. El ámbito de alambre tejido no ofrece resquicios, la calesitera nunca abandonó su puesto frente a la salida y por allí no pasó el niño, asegura, el calesitero no lo ha visto bajarse y menos alejarse. Ambos ayudan en la búsqueda, tratan de calmar a la joven mujer. El niño no está en rincón alguno de ese ámbito cerrado que casi no tiene escondrijos. Por algún lado debe de haber salido, dice ella, y se aleja del ámbito de la calesita con la intención de ver qué hay detrás de la pared tan blanca.

Mientras tanto, o mejor dicho en otra instancia distinta y paralela de este mismo instante, la calesita se ha detenido, por fin se ha silenciado la música envolvente, y el niño baja de su último caballito y no la encuentra a ella. El calesitero mira en derredor, la calesitera asegura no haberla visto pasar por la entrada, el calesitero se siente sonso pero igual mira en la salita de máquinas y debajo del piso y bajo los bancos, un poco disimuladamente mira porque entiende que ningún adulto en su sano juicio se metería allí. La mujer no aparece, el niño llora.

Y nosotros, sabiendo que las paralelas acaban por tocarse, nos preguntamos dónde. Y sobre todo cuándo. Y qué ritmo se requerirá para lograrlo.

Paula VARSAVSKY

Hay que sonreír

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 12, 14-16.

[...] En la plaza los faroles se fueron iluminando uno a uno, las agujas del reloj de la Torre de los Ingleses señalaron las ocho y media sin lástima y sobre la cabeza de Clara la gran estrella de neón del Parque Retiro empezó a encenderse y apagarse como una de verdad. El cielo se había puesto de un azul intenso y ella pudo pensar en el mar por un instante, y sentirse feliz. [...] Desde lejos un conscripto que la había estado observando con ojos chispeantes dejó pasar un buen rato antes de decidirse a abordarla:

-¿Solita? —y después: ¿Son lindas las blusas, eh, morocha?

-Ajá...

-Pero vos sos más linda todavía.

Ella se rio. El muchacho parecía simpático y como estaba en la marina su uniforme era azul y no verde sucio como el de los otros. Nada más que por eso, marina y azul, Clara aceptó ir a tomar una copita con él al bar de enfrente. Tenía hambre, además, pero no sabía cómo hacer para pedir un especial de jamón y queso; tomó el Martini de un golpe para llegar rápido a la aceituna del fondo y se quedó chupando el carozo. El hambre no se dejaba engañar con tan poca cosa y tuvo miedo de que las burbujas que sentía en el estómago empezaran a hacer ruido. Hizo una pregunta para disimularlas:

-¿Es lindo el mar?

-Fijáte que ni sé. Ya hace un año que estoy en la colimba y ni siquiera una vez salimos del puerto. Los muchachos dicen que

el barco es tan cachuzo para navegar que sólo flota en el agua del río, de inmundada y espesa que es.

Se rio y Clara pudo ver que le faltaban dos muelas, cosa que le quitaba mucho encanto; Además, eso de no haber visto nunca el mar era más bien aplastante para un marino. Sin sentimiento de culpa aceptó un segundo Martini y también un tercero. Después ya se animó a pedir el especial pero él había tramado un programa mejor:

-¿Qué te parece si vamos a dar una vueltita por arriba, en el hotel? Hay unas piecitas de lindas y calentitas...

[...] Clara ni se dio cuenta de que la desvestían. Una vez en la cama quiso preguntarle al conscripto cómo se llamaba aunque poco quedaba de él sin uniforme y el nombre se perdió entre quejidos. Él tuvo que levantarse a las cinco de la mañana para volver al barco pero como había sido el gran desvirgador estaba tan encantado que le dejó cien pesos a Clara sobre la mesa de luz y salió corriendo escaleras abajo para contarle a los otros la pesca que había hecho en Plaza Italia y alrededores. Eso sí que era de hombre.

Clara, en cambio, se despertó bastante tarde con un fuerte dolor de cabeza y un extraño sabor pastoso en la boca. Empezó a acordarse de lo que había pasado pero la plata que encontró bajo el velador sirvió para ahorrarle vergüenzas ya inútiles. Se vistió lentamente y compuso frente al espejo una estudiada expresión de ausencia [...].

Fabián VIQUE

“L”

Zoorpresas Zoológicas, Buenos Aires, Macedonia Ediciones, 2013, p. 37.

Limitémonos al lugar del lenguaje.

Los loros líricos lamen las letras líquidas con lengua leñosa. En lo alto del limonero largan la L lustrosa, lisa, ladeada.

Los loros. No, los lobos. Licántropos los lobos le ladran a la luna, lastimeros, sin locución alguna. Larguísimo lamento, el lenguaje se les lía en la laringe.

Los loros y los lobos. Los liga el locutor locuaz casi letra por letra, los lesiona la lógica. Lo lúdico no les luce, en la laguna sus luchas son luctuosas, letales. Los loros se lamentan, lisiados, los lobos se lamen los labios lacerados. La ley de la leyenda no los liga o lubrica, los liquida.

Moraleja: Lo que la palabra a veces parecería unir, la acción separa de un plumazo.

Este libro se terminó de imprimir en la ciudad
de Buenos Aires, en abril de 2017.

Todo comenzó con un encuentro. Conversábamos con Esther Cross y Gwendolyn Díaz, una tarde, en Buenos Aires, repasábamos un panorama de la literatura argentina actual y, al pensar en escritores con una obra dilatada, extensa, embajadores de nuestras letras en el mundo surgió, ineludible, el nombre de nuestra común amiga Luisa Valenzuela. Su siempre renovada vitalidad, su impertérrita juventud puede distraer al desprevenido, pero nos dimos cuenta de que pronto se cumplirían los cincuenta años de su primer libro y, entusiasmadas, pensamos en organizar una suerte de homenaje-celebratorio.

Al tratarse de Luisa Valenzuela, tan divertida ella, tan ocurrente, y de su obra, imaginativa, compleja, siempre en vilo y que no le teme al humor, cualquier atisbo de solemnidad debía ser evitado desde el principio. Fue así que se nos ocurrió promover un encuentro con escritores que, inspirados en su obra, realizaran intervenciones sobre sus textos. Conociendo a Luisa sabíamos que se divertiría con el juego, con esa suerte de diálogo producto de una apropiación generosa. Para nuestra sorpresa, todos los autores invitados, sin excepción, se entusiasmaron con una idea que, como muestra este libro, siguió creciendo y contó con numerosos aportes del mundo académico, artístico e intelectual de nuestro país y del exterior.

Irene Chikiar Bauer

