

Ediciones de la U.

Luisa Valenzuela

Perspectivas críticas | Ensayos inéditos



MAPorrúa
librero-editor • México

CONSEJO EDITORIAL

Pol Popovic Karic
Director

Jørn Boisen

Roy C. Boland Osegueda

Fidel Chávez Pérez

Ester Gimbernat González

Gregorio C. Martin

Rafael Olea Franco

Bettina Pacheco Oropeza

Françoise Perus

Benjamín Valdivia

A 860.4
e 787
1842
T. 5
5.1

Luisa Valenzuela

Perspectivas críticas | Ensayos inéditos

Pol Popovic Karic
Fidel Chávez Pérez
Coordinadores

npv

Nov 14/14

BLAR



TECNOLÓGICO
DE MONTERREY.

MAPorrúa
librero-editor • México

MÉXICO

2013

AGRADECIMIENTOS

- Ingeniero Salvador Alva Gómez
Rector del Sistema Tecnológico de Monterrey
- Profesor David Noel Ramírez Padilla
Rector del Tecnológico de Monterrey
- Doctor David Alejandro Garza Salazar
Rector de la Zona Metropolitana de Monterrey
- Doctor Humberto Cantú Delgado
Director de la Escuela de Negocios, Ciencias Sociales y
Humanidades, RZMM
- Doctor Francisco Cantú Ortiz
Director de Investigación y Postgrado, RZMM
- Ingeniero Miguel Ángel Arreola González
Director general de la FIL de Monterrey
- Doctora Donna Marie Kabalen
Directora del Departamento de Estudios Humanísticos, DHCS
- Maestra María Teresa Mijares Cervantes
Directora de la licenciatura en Letras Hispánicas

Primera edición, septiembre del año 2013

© 2013

INSTITUTO TECNOLÓGICO
Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY

© 2013

Por características tipográficas y de diseño editorial
MIGUEL ÁNGEL PORRÚA, librero-editor

Derechos reservados conforme a la ley
ISBN 978-607-401-741-0

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de lo así previsto por la *Ley Federal del Derecho de Autor* y, en su caso, por los tratados internacionales aplicables.

IMPRESO EN MÉXICO



PRINTED IN MEXICO

LIBRO IMPRESO SOBRE PAPEL DE FABRICACIÓN ECOLÓGICA CON BLUE A 80 GRAMOS

www.maporrúa.com.mx

Amargura 4, San Ángel, Álvaro Obregón, 01000 México, D.F.

A1435321

- GARCÍA MORALES, Alfonso y Carmen de Mora Valcárcel (coords.) (2003), *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2001), "Argentina: las cuentas pendientes", *El País*, 24 de marzo.
- OVIEDO, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo IV, "De Borges al presente", Madrid, Alianza.
- SAVOIA, Stefania (2004), "La dinámica del poder a través de la palabra en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", en *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel.
- VALENZUELA, Luisa (2008), *Cuentos completos y uno más*, México, Buenos Aires, Alfaguara.
- (2005), *Aquí pasan cosas raras*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- (2002), *Escritura y secreto. Ensayos*, México, Ariel.
- (2001), *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas.
- (1985), "La mala palabra", *Revista Iberoamericana*, vol. LI, núms. 132-133, julio-diciembre, pp. 489-491.
- VARELA, Pilar (2006), "El lado oscuro del corazón", en *Muy Historia*, núm. 8, pp. 74-80.

EXPLORANDO NUEVAS FIGURACIONES
DE LA ENUNCIACIÓN: LA NARRATIVA
RECIENTE DE LUISA VALENZUELA

MARÍA TERESA MEDEIROS-LICHEM

Las publicaciones recientes de Luisa Valenzuela se asemejan a una caja de Pandora de la que emergen múltiples y deleitables sorpresas, que invitan al asombro y a la reflexión. Si los ejes temáticos de su obra que más han ocupado a la crítica han sido el poder, el erotismo, el lenguaje, la memoria y el deseo, la narrativa de los últimos años amplía esa gama para "interpretar los tiempos cambiantes" como ya propuso la autora en 1990 en su texto "The Five Days that Changed my Paper".¹ Movida por la voluntad de "reconocer" y descifrar las mutaciones de nuestro tiempo desde una perspectiva propia, Valenzuela incursiona en nuevos temas relacionados con fenómenos sociales de nuestro mundo "globalizante" y su lenguaje explora nuevas esferas del significado, como demostraré en mi análisis de textos escogidos de *Brevs. Microrrelatos completos (hasta hoy)* (2004) y de la colección de cuentos *Tres por cinco* (2008). En la ardua tarea de inscribir una visión

¹Texto leído en la convención anual de la Modern Language Association en Chicago. La cita completa lee: "All we can do is try to interpret the changing times. Interpret and acknowledge and, literarily speaking, not even try to fight back".

genérica en el discurso, el lenguaje de Valenzuela ha sido un espacio de autodefinición y exploración en los intersticios del significado.

MARCO TEÓRICO: ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DE UN LENGUAJE FEMENINO

Los debates feministas sobre la especificidad de un lenguaje femenino que se iniciaron en la década de los setenta apuntaron la relevancia de la intertextualidad y la enunciación como dos “estrategias discursivas” para articular un discurso propio.² Valiéndose del recurso de la intertextualidad, la escritora puede *sobreescibir* la voz patriarcal para reconfigurar la imagen del sujeto mujer y transformar el proceso de articulación del discurso femenino.

La práctica de la intertextualidad ha sido privilegiada por mujeres escritoras como espacio de significación polisémica para inscribir su marca cultural. En la interacción entre significante y significado, el texto se convierte en un espacio de tensión entre la palabra escrita y el concepto que irradia, lo que desestabiliza la relación entre significante y significado a su vez que la noción de un significante unívoco y monológico. Surge así un espacio intermedio, locus de ambivalencia, en el cual insertar nuevas perspectivas. En su ensayo “Word, Dialogue and Novel”, Julia Kristeva anota que “todo texto está construido como mosaico de otros textos; todo texto

²En el capítulo “El debate actual de la literatura feminista latinoamericana” (en *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*) expongo con detalle esta discusión haciendo referencia a varias autoras y críticas, entre ellas a Francine Masiello y a Jean Franco.

es la absorción y transformación de otro” (37, traducción mía). Según Kristeva, la intertextualidad o *transposición* es un proceso de apropiación y de reestructuración del lenguaje poético entre varios sistemas significantes. En su tesis doctoral “Revolution in Poetic Language” (*La Révolution du langage poétique*, 1974), escribe:

The term *intertextuality* denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another; [...] we prefer the term *transposition* because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic —of enunciative and denotative positionality (111).

[El término *intertextualidad* denota esta transposición de uno (o varios) sistemas de signo a otros; [...] preferimos el término *transposición* porque especifica que el pasaje de un sistema significante a otro exige una nueva articulación de lo thetico —de la posicionalidad enunciativa y denotativa. (Traducción mía)]

En su estudio exhaustivo sobre la intertextualidad, Graham Allen expone la importancia del pensamiento de Roland Barthes y de Julia Kristeva en la evolución de este concepto dentro del postestructuralismo. A partir de su ensayo “The Death of The Author” (1968),³ Barthes apunta a la pluralidad de significados que emanan del discurso y en “Image-Music-Text” se aproxima a la intertextualidad cuando expresa que el significado no se origina en el autor, sino en el “juego de significantes” y “en el lenguaje visto intertextualmente” (Allen, 74).

³Los títulos originales de estas obras de Barthes están en francés. Debido a que las fuentes que utilizo están en inglés, doy aquí los títulos en este idioma.

Allen explica que, para Barthes, la intertextualidad no se refiere tanto a “inter-textos específicos”, sino más bien a “los códigos culturales comprendidos en discursos, estereotipos, clichés, modos de decir” (74) y cita de “Image-Music-Text”:

A text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused, and that place is the reader, not as hitherto said, the author (Barthes, citado en Allen, 75).

[Un texto está hecho de múltiples escritos provenientes de muchas culturas que entran en relaciones mutuas de diálogo, parodia, competencia, pero hay un lugar donde se centra esta multiplicidad, y ese lugar es el lector, no como hasta ahora se ha dicho, el autor. (Traducción mía)]

Según Allen, Barthes y Kristeva “siguieron vinculados a la retórica de liberación textual, emancipación de convenciones y aún a la intención humana que está claramente conectada a un residuo de Modernidad” (198, traducción mía). El juego intertextual que hace Luisa Valenzuela en sus obras abarca no solo elementos de tensión entre significante y significado, ambivalencias semánticas y deconstrucción falocéntrica, sino que además elabora estrategias discursivas que la acercan más a la postmodernidad. El elemento inquietante de su narrativa actúa como una subversión a la lógica de los grandes relatos, al crear un contra-discurso que transforma textos dotándolos de nuevos significados. La *transposición* como proceso de apropiación y de reelaboración del que habla Kristeva es visible en la obra de Valenzuela, quien en su

ensayo “Apropiación de un lenguaje propio” reflexiona sobre la “carga semántica” transformadora de las palabras:

Contra las limitaciones impuestas por aquello que al nombrarnos nos encasilla, invisibiliza o peyoriza, vamos descubriendo nuestra capacidad de nombrarnos con palabras propias invirtiéndoles la carga a dichas palabras y a las palabras dichas para que se vuelvan liberadoras (*Peligrosas palabras*, 19).

Y con un guiño al teórico francés, continúa:

El inevitable Barthes en “El grado cero de la escritura” dio alguna pista: “Las palabras tienen una segunda memoria que se prolonga misteriosamente hacia el centro de las nuevas significaciones” (*Idem*).

Luisa Valenzuela aplica esta práctica escritural con sagaces innovaciones en varias de sus obras, como en sus “Cuentos de Hades” (*Simetrías*, 1993) y en “El otro libro” de la colección *Tres por cinco* (2008). Los “Cuentos de Hades” representan una mirada deconstructiva a los modelos de comportamiento femenino de sumisión y dependencia petrificados en los cuentos de hadas tradicionales. Valenzuela recrea los personajes de los cuentos de hadas, como Caperucita, la Bella Durmiente, Blanca Nieves, la Cenicienta y otras, redimiéndolas del *hades* punitivo y transformando a las débiles heroínas en mujeres capaces de zanjar sus propios destinos.⁴ Valga como ejemplo la

⁴Para un estudio detallado sobre la práctica intertextual en la deconstrucción de los cuentos de hadas en Valenzuela véase mi artículo “Poligonal Prism of Writing: Cuentos de Hades by Luisa Valenzuela” (2009).

recreación que hace Valenzuela del personaje de Caperucita en “Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja”, publicada en *Simetrías*. En un intertexto de los cuentos de hadas de Perrault y Grimm, Valenzuela transforma la dualidad inocencia/castigo, niña/lobo en elementos que se integran y complementan. El lobo es, según la autora, “la representación del inconsciente, la parte oscura de cada ser humano, lo inconfesable y ominoso con lo que debemos enfrentarnos a diario” (“Ventana de hadas”, *Peligrosas palabras*, 213). En una transposición de un sistema signifiante a otro, el intertexto de Valenzuela logra, en el encuentro final en casa de la abuela, una consubstancialización entre el lobo que representa el subconsciente y los “oscuros deseos” y la niña-mujer que ha llegado al final de su recorrido por el bosque de la vida, liberada de amenazas y temores, y que ha aprendido a valerse por sí misma sin tener que esperar a príncipes ni leñadores que la salven. Valenzuela considera que su aporte a la reescritura de este texto es haber devuelto al cuento clásico su contenido ancestral en “la intención original de las viejas narradoras orales”. “¿Quién se come a quién?”, pregunta la autora en su ensayo “Ventana de hadas”. Y responde: “No hay devoración final, hay integración no necesariamente heroica” (*Peligrosas palabras*, 215).

Si Caperucita es un ejemplo del personaje autónomo femenino a la vez que una indagación en los intersticios del significado, el ingenioso cuento “El otro libro” —de la sección “Juegos de Riesgo” de *Tres por cinco*— es un juego intertextual con textos de Jorge Luis Borges, relato que surgió de una propuesta hecha a varios escritores/as argentinos de reescribir un

cuento de Borges para una publicación en homenaje al maestro. La versión de Valenzuela recrea varias de las más famosas ficciones borgeanas con el signo invertido, como por ejemplo “El intruso”, “La Alpha”, “La secta de la Medusa” y “Petra Minardi autora de las Silvas” (“El otro libro”, 91). El “signo cambiado” en el primer cuento es el género del “intruso”, que en el relato de Borges es una mujer a quien ambos hermanos aman, siendo ella el origen del mal y la infractora del orden que solo puede ser restablecido con su muerte y desaparición.⁵ La transposición de signos o mutación textual va más allá del ejercicio lúdico de reemplazar lo masculino por lo femenino, el juego de “reescribir los clásicos” equivale a una reencarnación con marca de mujer. En su dimensión paródica, esta reescritura adquiere nuevos significados al señalar el machismo inherente en los hermanos del relato borgeano y los prejuicios sociales respecto de la mujer. En “El otro libro”, se subvierten el género, la acción y las palabras, se invierten jerarquías, se emplean estrategias clave de una escritura conscientemente femenina con un humor digno de una autora que reverencia al clásico maestro.⁶

⁵Para un análisis detallado de este cuento, véase María Teresa Medeiros-Lichem (2010), “Nuevos derroteros del lenguaje: la travesía de la escritura de Luisa Valenzuela”, en Erna Pfeiffer, María Teresa Medeiros-Lichem y Gwendolyn Díaz, *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Mexicana, pp. 171-181.

⁶En su excelente artículo, “A Tale of Two Authors: Valenzuela and Borges”, Sharon Magnarelli reliza un estudio minucioso de los paralelos entre “La calesita” y “El otro libro” de Luisa Valenzuela y textos correspondientes y elementos narrativos borgeanos.

La enunciación, entendida como un acto de producción discursiva que sirve de vehículo para asumir una posición dentro del lenguaje, es también una estrategia para construir una subjetividad femenina cimentada en el imaginario y en las experiencias culturales de la mujer. Un recorrido por la evolución de la escritura femenina en la narrativa latinoamericana muestra una clara voluntad por crear espacios de expresión depurados de constricciones patriarcales. La búsqueda de nuevos espacios de enunciación ha llevado al cuestionamiento del discurso logocéntrico y de la construcción social de la mujer, lo que ha resultado en un contradiscurso de los grandes relatos. En este proceso, la mujer va logrando posesionarse como “sujeto pensante” y “parlante” en un espacio desde el cual puede hablar (como diría Julia Kristeva) e inscribir su ideología cultural y política. En consecuencia, la especificidad de una estética femenina puede encontrarse en una redefinición del sujeto y en las infiltraciones de una voz subversiva en el espacio masculino.

En la vasta producción artística de Luisa Valenzuela se percibe una constante preocupación por elaborar estrategias narrativas que textualicen la *diferencia genérica* y por crear un discurso propio que cuestione al Sujeto Fundador como fuente de Significado. La obra de Luisa Valenzuela es un legado fundamental a la comprensión y elaboración de una escritura femenina forjada en la otra cara del espejo, es decir, en un texto en que la imagen de la mujer ya no es la reflexión de la psiquis masculina ni representa al “Otro” de un sujeto

“Absoluto”⁷ (como decía Simone de Beauvoir), sino que es una imagen moldeada por su propia visión.

Su lenguaje, elaborado en los laboratorios mágicos de Brhada, la Bruja-Hada de sus *Cuentos de Hades*, es un contradiscurso que revierte géneros y significados y que devela la palabra silenciada. En su ensayo “Escrito con el cuerpo”, de la colección de microrrelatos *Brevs*, Valenzuela explica en qué consiste esta reescritura del discurso falogocéntrico:

Analizando focos de canonización y de ruptura, pugnas e inflexiones dentro de la disciplina, podemos discernir un contrapunto de pasiones que opone, contradice, contrasta y finalmente integra los valores semánticos.

En este texto, que va desarrollándose al tiempo de su lectores crítica, cabe destacar la dimensión exploratoria del significante falogocéntrico, deslizándose por encima o por debajo o, mejor, por dentro, del ambiguo significado de matriz matriarcal (*Brevs*, 120).

Al textualizar la subjetividad femenina en un lenguaje que “se desliza” abriendo derroteros de significado, o según anota en “Escribir el goce” como medio para “expresar su deseo y emprender con pasión la travesía hacia el conocimiento” (*Peligrosas palabras*, 56), Valenzuela afirma su vocación de gestar un lenguaje con impronta de mujer. En “Apropiación de un lenguaje propio” (*Peligrosas palabras*, 2001), Valenzuela sostiene que la mujer, a través de su palabra, ha cartografiado nuevos territorios lingüísticos y ha logrado una posición de “sujeto de la enunciación”. Cito:

⁷Alusión a la famosa frase de Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe*: “Él es el sujeto, el Absoluto: Ella es el Otro” (15).

[...] el viaje de la mujer a través del reino de la palabra ha sido arduo: de sujeto de la sujeción, pasando por ser sujeto del enunciado, la mujer está llegando por fin en los albores del tercer milenio a ocupar el lugar que le corresponde en tanto *sujeto de la enunciación* (*Peligrosas palabras*, 18, cursivas mías).

NARRATIVA RECIENTE DE VALENZUELA:

NUEVAS TRAYECTORIAS

Dentro de este extenso marco teórico enfocado en las estrategias narrativas de la intertextualidad y la enunciación como vehículos para transponer significados y sobre-escribir la voz patriarcal, la narrativa reciente de Luisa Valenzuela es un viaje hacia lo desconocido, un internarse en las “arenas movedizas” del lenguaje para descubrir zonas oscuras de la psiquis humana, así como una invitación al lector a participar en sus experimentos lúdicos y a “abrir las puertas para ir a jugar”, como dice la canción infantil. En los breves relatos de *Brevs. Microrrelatos completos (hasta hoy)* y de *Tres por cinco*, abunda la experimentación lúdica con juegos verbales, sonido, ritmo y significado, en textos cargados de humor y audacia. Los temas que aborda sobrepasan las fronteras de la realidad argentina para posicionarse con una aguda mirada en la condición postmoderna. De este cofre misterioso afloran historias sobre relaciones humanas truncadas, desencuentros, lo *Unheimlich*, la otredad, la migración y la integración, “juegos de riesgo” y un popurrí de textos inquietantes.

A continuación se analizarán cuentos de esta etapa creativa en cuanto reflejan la mirada de la autora a “los tiempos cambiantes” y articulan nuevas figuraciones de la enunciación.

INTERPRETAR LOS TIEMPOS CAMBIANTES

Si seguimos su trayectoria como observadora de la realidad circundante, tanto de la política de su país, Argentina, como de las disyuntivas del ser contemporáneo en su dilema existencial, vemos que en estas publicaciones breves se dan cita temas del pasado y de la actualidad bajo una mirada a menudo irónica.

“Príncipe IV”, publicado en los “Cuentos de Hades” de *Simetrías* (1993), aparece de nuevo en *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004). El “Príncipe IV” “tiene un nombre para ser leído de atrás para delante y de delante para atrás” (24), hecho que Nelly Martínez interpreta como “indicativo de un perenne ir y venir, el nombre del príncipe es aquí símbolo de un constante incursionar tanto en el pasado como en el futuro, bien que desde un presente en movimiento y continuamente abierto a su transformación” (2001: 196). Esta interpretación capta acertadamente ese *perpetuo mobile* de la narrativa valenzueliana que avanza y se transforma al ritmo de los “tiempos cambiantes”. Mas este “Príncipe IV” puede leerse también en su contexto histórico-político. El nombre que puede ser leído en ambas direcciones, es decir, “de atrás para delante y de delante para atrás”, tiene cinco letras y es el nombre del personaje que gobernó la Argentina en la década de los noventa, el periodo del “borrón y cuenta nueva” y la amnistía general, o como se lee en el texto:

La palabra memoria, verbigracia olvidada por decreto, relegada desde su más tierna infancia. El mísero nacimiento de un recuerdo es aquí motivo de ostracismo.

No hay en este reino ni persecución ni cárceles. Simplemente hay nuevas reglas de juego. Siempre, a cada paso, las reglas son otras y otro es el juego para el gran vencedor, el príncipe (*Brevs*, 25).

Esta “interpretación de los tiempos cambiantes” parodia la autoridad de la efigie del neoliberalismo. El microrrelato retoma la temática del poder en una nueva dimensión. La frase: “Todo empieza con él y todo con él acaba” (25) retrata un poder que ya no es el poder primitivo del “Brujo” de la *Cola de Lagartija*, sino un poder más complejo y sutil, más sofisticado quizás, el de un “príncipe” que “manda a callar” a toda voz que desafía su autoridad y visión del mundo.

Íntimamente relacionados con los estratos de la represión son los temas del exilio, el retorno y los traumas de la era post-dictatorial. En “Tiempo de retorno” de la sección “Desplazamientos” de *Tres por cinco* donde la protagonista se pregunta “¿Para qué he vuelto? y ¿Por qué no logro volver del todo?” (124), repercuten el aislamiento, la incertidumbre y la dislocación psíquica de este personaje a quien “le perturba la parálisis que siente ante la inminencia del retorno a casa” (126). En su fuero íntimo, esta mujer percibe que

[...] volver es un ir soltando amarras, es borrar y cuenta nueva y a la vez zambullirse en el pasado. Volver, como arrancarse una máscara, nos devuelve al intangible efecto final de lo que somos. Volver nos centra y nos anula. Ella no quiere volver y sin embargo ha vuelto. Está volviendo. Esta es apenas una breve etapa en el camino del verdadero regreso (*Tres por cinco*, 128).

Después de años de exilio y de inercia en el exterior, esta mujer siente la necesidad de regresar a su tierra, pero no atina a

llegar a su destino final, Buenos Aires. Está en La Plata, a apenas una hora de carretera de la Capital Federal, detenida por un pavor interno, paralizada anímicamente. Un flirteo pasajero la entretiene unos días, sin embargo, “ella siente que no hay retorno posible, solo el peligro implícito de una caída en picada. Volver es darse de bruces con aquello que fue y con aquello que nunca más volverá a ser y con lo que sigue siendo igual, imperturbable” (129).

En un brusco viraje de circunstancias, mientras se dirige al aeropuerto de Ezeiza para embarcarse en nuevos rumbos al Norte, el autobús en que viaja es atacado por asaltantes que le quitan sus pertenencias y huyen en la oscuridad de la noche. Confrontada con esta realidad escalofriante, descalza, sin documentos y acompañada por un perro vagabundo, inicia su marcha hacia la ciudad en la que de manera real y metafórica “se disuelven las brumas del alba” (132). La mujer no tiene otra alternativa que ceder al apremio del retorno; “la ciudad, allí enfrente, vista desde la autopista elevada, le va abriendo los brazos dispuesta a recibirla como a una persona también nueva, renacida” (132).

A pesar de los traumas y las peripecias que este personaje tiene que sufrir, el final positivo es frecuente en la caja de Pandora de Luisa Valenzuela. A despecho de los males y tribulaciones que acosan al ser humano, el cofre encierra también la posibilidad de renovación y dicha, y en el fondo palpita el don de la esperanza.

El desafío que implica la comprensión de la “Otridad”, es decir, de aceptar la dignidad humana de aquellos que son diferentes a nosotros, asociado con el tema candente de nuestro mundo sin fronteras, el de la inmigración coligada a la discriminación, se desarrolla en el cuento “Integración” de *Tres por cinco*. Una familia de inmigrantes italianos asentados en la pampa protege a su hija adolescente con “piel de magnolia” del inclemente sol pampeano a la vez que de los acechos de los hombres del lugar, obligándola a portar una “capelina” y llevar consigo una “carabina” para ahuyentar los peligros que amenacen su inocencia. El atractivo exótico de la blancura de su piel se desvanece de golpe cuando, debido a la enfermedad del padre, la joven descuida llevar la capelina y la carabina. Los lugareños, “atraídos por ese clarísimo fulgor de piel entrevista bajo el ala del sombrero” (30-31), dejan de perseguirla porque ya no vislumbran

[E]l brillo de magnolia de su piel que ya era otra, es decir era idéntica a la piel de las demás muchachas que atinaban a arrimarse por el almacén a hacer sus compras. Los soles y los vientos pampeanos habían hecho suya a la bella Isabel hasta convertirla en una hija más del país, con la tez del dorado color de la tierra. Como todos (31).

En este proceso, llamémoslo “transculturación”, la joven Isabel logra integrarse a la nueva sociedad cruzando barreras étnicas, de clase y de género que se borran gracias al “sol implacable de las pampas” (29). Su piel ha adquirido ahora la tez dorada de los vecinos del lugar.

Desde una perspectiva más filosófica y asociada a una postura ética, el microrrelato “Textos del Reino de Losotros” de la colección *Brevs* puede interpretarse como una aproximación a la “Otridad” entendida como aprendizaje del enfrentamiento a un presunto enemigo, visualizado en múltiples rostros: el extranjero, el que cree en un sistema diferente, el que usa mal sus artes o su poder. Este cuento invita a la lectura en diversos planos, el proceso de conocimiento “es un viaje muy largo por la noche hasta llegar al Reino de Losotros. Es un viaje muy largo sin moverse porque como es sabido se necesita acomodar bien el ojo y mirar fijamente para que aparezca, grabado en cada nervio óptico, la invasión de Losotros” (*Brevs*, 69). Y más adelante, el texto nos previene contra las tentaciones del miedo:

No hay que tenerles miedo, no: hay que hacer caso omiso de esos sentimientos tan oscuros que entorpecen la forma del mirar y del desprecio. El miedo con desprecio es mala mezcla, es el agua y aceite, no combinan porque el desprecio fluye como un río y el miedo es pegajoso y queda adherido a las solapas estropeando la estética (69).

En una relación teñida por la sospecha y la desconfianza del otro entre el “nosotros” y “Losotros” se crea una atmósfera tensa en que el intercambio de ideas se obstaculiza por la inflexibilidad de aquellos que “no tienen ojos para ver las mutantes ideas aunque estas despidan las luces más sublimes” (71). En un trasfondo ambivalente que nos acerca a la duplicidad postmoderna, el microrrelato “Textos del Reino de Losotros” es otro

llamado a estar alertas ante las transformaciones de la conciencia societal⁸ en nuestro tiempo.

LA PALABRA NO DICHA

Si “la palabra dicha”⁹ fue un artificio para vencer la censura y articular temores y hechos cruentos de la represión dictatorial, en los microrrelatos “La máscara y la palabra”¹⁰ (*Tres por cinco*), y “El río” I, II y III (*Brevs*) es la “palabra no dicha” la estrategia recurrente para inscribir el miedo y la incertidumbre del individuo ante interrogantes existenciales. Son los silencios, las palabras *no* pronunciadas a tiempo, los que destruyen relaciones humanas promisorias. En “La máscara y la palabra”, es la despedida de una pareja en la que él emprende un viaje indefinido, la escena del desasosiego, el instante en que ella ansió quizá escuchar una palabra que él no pronunció:

La mujer apenas siente el dolor de lo no dicho, sólo se deja ser.

⁸En las agendas locales y globales contemporáneas, el tema de la calidad y la capacidad “societal” asume cada vez más una posición central en el ámbito cultural en relación con la seguridad humana y los procesos de cambio y desarrollo. Este término se refiere a la calidad y capacidad relacional entre seres humanos e identidades. El concepto “social”, en cambio, se refiere a las dimensiones productivas del ser humano —salud, educación, hambre, pobreza, etcétera.

⁹En varios de sus ensayos teóricos de *Peligrosas palabras —reflexiones de una escritora* (2001), Luisa Valenzuela menciona las barreras de autocensura que deben traspasarse para escribir sobre el periodo de la dictadura militar en Argentina y la infranqueable “distancia que media entre el querer decir y el no poder decirlo” (32). En “Peligrosas palabras” escribe: “Y no hablemos de los silencios de los que de todos modos es imposible hablar. Lo no dicho, lo tácito y lo omitido y lo censurado y lo sugerido cobran la importancia de un grito” (33). Véase también “Lo que no puede ser dicho” (93-106), de la misma colección.

¹⁰Este cuento se publicó antes en la colección de ensayos *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, editada por Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos en 1996.

Deambula (13).

[...] 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 (*Tres por cinco*, 14. cursivas mías).

Hay un algo inquietante, una perturbación que se acerca a lo *Unheimlich* en este desencuentro entre dos seres que se buscan por las galerías de un museo en el que el tiempo parece haberse detenido junto a “los saurios pleistocénicos [que] acumulan el polvo de un tiempo mezuquino” (13).

En un lenguaje armado con metáforas, la “palabra no dicha” es el *leitmotiv* de una relación frustrada. La máscara detrás de la cual la mujer se oculta —“¿máscara de piedra?”, “¿máscara mortuoria?”—, impide que el hombre —en su agitada búsqueda— la encuentre. Son las palabras que ni él ni ella profieren, palabras que se silencian de un “amor quizá o un ansia”, las causantes de la ruptura. Así, la expectativa se convierte en separación y fracaso.

El tiempo, simbolizado en el “polvo de un tiempo mezuquino” que se “acumula” (13) sobre los saurios del museo de ciencias naturales, tiene su paralelo en el “agua” del cuento “El río”, un agua que no fluye sino que separa a dos seres. En un contradiscurso del significado tradicional del río como símbolo de vida, unión y movimiento, este “río” depara una barrera infranqueable: “El río es lo opuesto a los demás ríos y durante las heladas se vuelve incruzable y en ciertos deshielos es apenas un hilito de agua” (*Brevs*, 33).

La “palabra *no dicha*” se transforma aquí en señal negada en un juego donde cada uno aguarda a que el “el otro” dé el primer paso, construya un puente o salte al abismo. Es una relación alimentada con miedos, sueños y fantasmas. Una inercia soñolienta que desemboca en la soledad. Y el hombre termina jugando “solito, solito” (36), a hundir galeones: “Ya no hay felicidad ni sueño ni hay salto posible. Ni río ni barrera para articular encuentros ni hay separación ni nada” (36).

Polvo y agua, máscara y abismo, palabras y silencios nutren las metáforas que aluden a los miedos y desembocan en comunicaciones humanas truncadas.

EL MUNDO DE LOS NIÑOS

En el popurrí temático de las colecciones *Brevs y Tres por cinco*, también hay espacio para la imaginación infantil. El cuento “El poncho del diablo” de *Tres por cinco* relata el sueño de una niña de cuarto grado a la que el diablo le pide que vaya sola a buscar el poncho perdido. Partiendo de la frase popular “el diablo perdió el poncho”, la imaginación de la niña inicia un recorrido por su inocente conciencia preguntándose por qué precisamente ella debe recibir el castigo de esa misión peligrosa. En su peregrina búsqueda, la niña encuentra una flor sufriente que ha perdido un pétalo, rojo que el propio diablo le ha robado. Esta le suplica que recupere y le devuelva su pétalo, ya que ella está atada a la tierra y no puede moverse. La flor le dice: “Tè digo que no puedo, estoy pegada al suelo. Aunque faltas no me ganan. [...] Quise decir ganas no me faltan” (55).

Al ver el miedo en la niña, la flor le sopla un polen en la cara “para que las abejas te ayuden” (55). La niña sigue su camino “empujando una piedrita como si el mundo fuera una enorme rayuela” (56). De pronto se rebela contra el mandato de alguien como el diablo que “es desordenado y malo”, pero recuerda que lleva además la misión de “salvar al pétalo” de la flor. La frase invertida de la flor —“faltas no me ganan”— se ha grabado en la mente de la niña. Y la piedrita compañera la alienta: “Y si las faltas no te ganan, si vos le ganás a tus faltas, entonces no tenés por qué hacerle caso al diablo y obedecer sus órdenes. Podés seguir cantando y jugando a la rayuela tranquila” (56).

El relato penetra en el subconsciente de la niña, víctima del temor que infunde la figura del diablo. En este ritual de pasaje, la niña despierta al sentimiento de solidaridad con los seres que sufren, como la flor sin pétalo, y encuentra el apoyo moral en la piedrita que la anima a seguir adelante en su trayecto por la “rayuela” de la vida. En una lúdica transposición verbal, la frase común “ganas no me faltan” se ha trastocado en un contradiscurso de “faltas no me ganan” que da un nuevo sentido a la peregrinación de la niña. A la mañana siguiente, cuando despierta en su cama “calentita”, la flor luce sus “cinco lindos pétalos colorados” y ella sabrá “qué hacer para ganarle a [s]us faltas” (56).

Otro niño, menos afortunado, es el protagonista del cuento “La calesita” en *Tres por cinco*. En una calurosa tarde de verano, insiste en ir al carrusel del parque. La tía que lo acompaña cede a sus caprichos, pero el paseo se convierte en una experiencia desconcertante. El niño gira en la calesita mientras la tía

retrocede en el tiempo, recordando su infancia, para rescatar una lejana felicidad perdida. En sus ensoñaciones, ella “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 distraendo en estos últimos años” (19) imposibilitan el vínculo. A la hora de volver a casa, “el niño no está en rincón alguno de ese ámbito cerrado” (20) y cuando “el niño baja de su último caballito”, ella tampoco está a la vista. Este final inquietante es un reflejo de la carencia de comunicación y afecto tan frecuente en el mundo de los niños que logran sus antojos, pero dan vueltas en las calesitas de su soledad en medio de un calor sofocante. Esta historia es otro ejemplo de ruptura y comunicación truncada que no nada más ocurre en la vida de los adultos, como lo vimos en “La máscara y la palabra”.

En el artículo “A Tale of Two Authors: Valenzuela and Borges”, Sharon Magnarelli interpreta “La calesita” como una reconfiguración en tono y carácter de “la noción borgeana de dos mundos o dos líneas paralelas que se tocan brevemente” (364, traducción mía). Según Magnarelli, cada personaje de esta historia vive en el mundo de sus “deseos personales” sin dilucidar la inestabilidad de sus propios “microcosmos” y de su relación mutua. En el calor sofocante de la tarde unido a una monotonía infinita, este texto reproduce la atmósfera de extrañeza de una “uncanny sensation of recognition” (365), es decir, de lo *Unheimlich*, tan característico de Borges:

In the heat of an apparently mundane, drowsy afternoon, those worlds split apart, the parallel lines separate as the merry-go-round continues to circle monotonously in what

evokes the repetitiveness, artificiality, and triteness of our world even as it recalls the circle or sphere, sign of the universe, that Borges so often used. When that merry-go-round stops, the woman and child have disappeared for each other, apparently having spun off into different spheres or time zones [...] (365).

En el calor de una tarde aparentemente mundana y somnolienta, esos mundos se fraccionan, las líneas paralelas se separan mientras la calesita continúa girando monótonamente en lo que evoca el carácter repetitivo, la artificialidad y trivialidad de nuestro mundo, aun cuando rememora el círculo o la esfera, signo del universo, que Borges usaba tan a menudo. Cuando la calesita se detiene, la mujer y el niño han desaparecido de la vista del otro, aparentemente habiendo virado en diferentes esferas o zonas temporales (Traducción mía).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Si se considera el discurso femenino como una nueva forma de enunciación narrativa para sacar a la luz lo que había quedado en la sombra, escribir lo que estaba silenciado y construir una subjetividad femenina, este breve recorrido temático por los derroteros de la narrativa reciente de Luisa Valenzuela nos demuestra que su obra avanza “con los tiempo cambiantes” de la era posmoderna y que su lenguaje es vehículo de autodefinition y de indagación en las fracturas del significado. Al articular la diferencia genérica, su escritura (femenina) ha abierto nuevos espacios en los que, gracias a una conciencia crítica, la mujer se convierte en “sujeto de la enunciación”.

Ahora cabe preguntarse: ¿A dónde vamos con la llamada “escritura femenina”? Si nos embarcamos en *El mañana* (novela publicada en 2010), la nave tripulada por mujeres donde 18 escritoras debaten y celebran los logros de su escritura, vislumbramos los temores de Luisa Valenzuela sobre los peligros que acechan este proyecto de “escritura femenina”: ¿Qué sucedería si de pronto “tropas de asalto” atacaran la nave y apresaran a capitanas y navegantes prohibiéndoles seguir escribiendo, arrancando sus libros de las bibliotecas y borrando su escritura? Esta visión, a primera vista morbosa, no es un temor infundado. Tales retrocesos suceden en nuestras historias en los albores del siglo XXI. Cito de la nueva novela: “Nos dieron vuelta la página. Borrón y cuenta nueva dijeron y fuimos nosotras las borradas. Dieciocho narradoras nacionales borradas del mapa literario de un plumazo” (14).

Finalmente, en la novela *El mañana*, Luisa Valenzuela desgrana la llamada “diferencia genérica”. El texto encarna lo que yo entiendo por “escritura femenina” y configura nuevos espacios de discernimiento:

Quizá solo 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 porque vaya uno a saber qué es eso del alma, 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. Y en el contrapunto

de armónicos, en ese lugar donde nacimiento y muerte se conjugan, lugar conocido mejor por la mujer que el hombre por ser ella vaso conductor y tener el cuerpo metido en el misterio, allí mismo late lo indecible que nuclea todo lo dicho y todo lo por decir, late el nombre de Dios como caparazón sagrado protegiendo al animal inexistente, como marco de una foto que no está, como mapa de las costas de una isla sin isla (*El mañana*, 257, cursivas mías).

Es con la producción estética de escritoras como Luisa Valenzuela que un inexplorado territorio del alma humana se va perfilando como lenguaje femenino. Un lenguaje fraguado en la indagación y la reescritura que se posesiona como un nuevo parámetro o quizás una nueva musicalidad en la que “la vibración de la voz resuena diferente en las entrañas” (*El mañana*, 257) en un contrapunteo con el significante falocéntrico, creando así un espacio en que la imagen de la mujer está “escrita con el cuerpo” para lograr una armonía semántica que redefine el sujeto en fulgurantes figuraciones de la enunciación.

FUENTES CONSULTADAS

- BEAUVOIR, Simone de (1949), *Le Deuxième Sexe*, París, Gallimard.
- BRAIDOTTI, Rossi (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nueva York, Columbia University Press.
- DÍAZ, Gwendolyn y María Inés Lagos (eds.) (1996), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

- María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (2010), *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- GRAHAM, Allen (2000), *Intertextuality*, Londres, Nueva York, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1986), "Revolution in Poetic Language", en Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Nueva York, Columbia University Press.
- (1980), "Word, Dialogue, and Novel", en Leon S. Roudiez (ed.), *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Nueva York, Columbia University Press.
- MAGNARELLI, Sharon (2002), "A tale of Two Authors: Valenzuela and Borges", en *Studies in Twentieth-Century Literature* 26-2, verano.
- MARTÍNEZ, Z. Nelly (2001), "Lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional", en *Letras Femeninas*, vol. xxvii, núm. 1, primavera.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006), *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- (2008), "Poligonal Prism of Writing: *Cuentos de Hades* by Luisa Valenzuela", en Claire Taylor (ed.), *Identity, Nation, Discourse. Latin American Women Writers and Artists*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- (2010), "Nuevos derroteros del lenguaje: la travesía de la escritura de Luisa Valenzuela", en *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- VALENZUELA, Luisa (1991), "The Five Days That Changed My Paper", en *Profession* 91.
- (1993), "Cuentos de Hades", en *Simetrías*, Hanover, Ediciones del Norte.

- (2001), *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas.
- (2004), *Brevs. Microrrelatos completos (hasta hoy)*, Argentina, Alción.
- (2008), *Tres por cinco*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2010), *El mañana*, Buenos Aires, Seix Barral.