

Université de Montréal

**La expresión del deseo en la literatura femenina como
respuesta a la opresión dictatorial y patriarcal en la obra
de Luisa Valenzuela**

par

Élise Couture-Grondin

Département de littératures et de langues modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)
en Études hispaniques

Août, 2011

© Élise Couture-Grondin, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

La expresión del deseo en la literatura femenina como respuesta a la opresión dictatorial y patriarcal en la obra de Luisa Valenzuela

Présenté par :

Élise Couture-Grondin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

James Cisneros, directeur de recherche
Juan Carlos Godenzzi, président-rapporteur
Ana Belén Martín Sevillano, membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise a pour visée d'étudier la spécificité antiautoritaire du discours narratif de l'écrivaine argentine Luisa Valenzuela. Le corpus étudié comprend des nouvelles publiées dans les livres *Cambio de armas* (1982) et *Simetrías* (1993), écrites respectivement durant la dictature militaire (1976-1983) et dix ans après le retour à la démocratie. L'analyse des nouvelles dialogue avec l'essai de l'écrivaine, *Peligrosas palabras* (2001), et avec les différentes perspectives théoriques que nous adoptons dans chacun des chapitres (sociolinguistique, théorie féministe et critique culturelle).

Cette recherche fera ressortir comment l'expression du désir dans les textes de Luisa Valenzuela critique les relations de domination présentes dans la dictature et dans la société patriarcale. Les textes étudiés 1) dénoncent les effets de la politique répressive sur le sujet en exposant la sexualité et en rejetant la séparation entre les sphères publique et privée; 2) ils soulignent la matérialité du corps, qui est marqué par les relations sociales et les rapports de pouvoir, à partir de laquelle il est possible de construire une objectivité féminine hors de l'opposition entre corps et esprit; 3) ils créent de nouvelles formes de représentation de la mémoire qui permettent de redéfinir la relation à l'histoire et à l'Autre. Dans le langage de Valenzuela, le désir se présente alors comme une revendication de relations sociales justes et d'une vision alternative du langage, de la subjectivité et de la mémoire.

Mots-clés : Littérature argentine, Littérature féminine hispano-américaine, Luisa Valenzuela, Discours antiautoritaire, Dialogisme

Abstract

This thesis studies the antiauthoritarian specificity of the short stories that Luisa Valenzuela published in the *Cambio de armas* (1982) and *Simetrías* (1993), written during the military dictatorship (1976-1983), and ten years after the return to dictatorship. The analysis of the stories establishes a dialogue with Valenzuela's essay *Peligrosas palabras* (2001) and with different theoretical perspectives that we study in each chapter (socio-linguistic, feminist theory, and cultural criticism).

This study emphasizes how the expression of desire, in Valenzuela's work, criticizes the relations of domination that appear during the dictatorship and in the patriarchal society. The short stories 1) denounce the effects of repression on the subject through open sexuality and a rejection of the public-private division; 2) underline the materiality of the body, marked by social and power relations, allowing for the creation of a feminine objectivity without separating the body from the mind; 3) create new ways of representing memory, allowing for a redefinition of the relations to history and to the *other*. In Valenzuela's discourse, desire is presented as a demand for equality in social relationships, and for an alternative vision of language, subjectivity, and memory.

Keywords: Argentine literature, Hispanic women's writing, Luisa Valenzuela, Antiauthoritarian discourse, Dialogism

Resumen

Esta memoria tiene como objetivo estudiar la especificidad antiautoritaria de la narrativa breve de la escritora argentina Luisa Valenzuela. El corpus estudiado consta de cuentos provenientes de los libros *Cambio de armas* (1982) y *Simetrías* (1993), escritos respectivamente durante la dictadura militar (1976-1983) y diez años después de la vuelta a la democracia. El análisis de los cuentos entra en diálogo con el ensayo de la autora, *Peligrosas palabras* (2001), y con las diferentes perspectivas teóricas que adoptamos en cada capítulo (socio-lingüística, teoría feminista y crítica cultural).

Esta investigación destaca cómo la expresión del deseo en los textos de Valenzuela construye una crítica de las relaciones de dominación presentes tanto en la dictadura como en la sociedad patriarcal. Los cuentos 1) denuncian los efectos de la política represiva sobre el sujeto al exponer la sexualidad y al rechazar la separación de los ámbitos privados y públicos; 2) subrayan la materialidad del cuerpo marcado por las relaciones sociales y las fuerzas del poder, a partir de la cual se construye una objetividad femenina que no separa la mente del cuerpo; 3) crean nuevas formas de representar la memoria, permitiendo redefinir la relación con la historia y con el *otro*. El deseo se presenta, en la obra de Valenzuela, como una reivindicación de relaciones sociales equitativas y de una visión alternativa del lenguaje, la subjetividad y la memoria.

Palabras claves: Literatura argentina, Literatura femenina hispano-americana, Luisa Valenzuela, Discurso antiautoritario, Dialogismo

Índice

Agradecimientos.....	v
Introducción.....	1
<i>La problemática</i>	1
<i>La literatura femenina hispanoamericana en los años 80</i>	4
<i>Estructura de la memoria</i>	9
1. El dialogismo como respuesta a la retórica castrense: teatro, nación y género en “Cuarta versión”.....	12
1.1. Historia del « Proceso de reorganización nacional ».....	13
1.2. Diana Taylor: Análisis histórico-feminista del régimen militar.....	19
1.3. Construcción del discurso y géneros en “Cuarta versión”.....	26
1.3.1. El dialogismo como base de un lenguaje contextualizado.....	27
1.3.2. El análisis de “Cuarta versión”.....	30
2. Escritura con el cuerpo: lenguaje, cuerpo y memoria en “Cambio de armas” (1982) y “El zurcidor invisible” (1993).....	44
2.1. <i>Peligrosas palabras</i>	44
2.2. El cuerpo y la literatura femenina según Braidotti, Irigaray y Butler.....	49
2.3. El cuerpo en los cuentos de Luisa Valenzuela.....	53
2.3.1. “Cambio de armas”: cuerpo, lenguaje y memoria.....	55
2.3.2. “El zurcidor invisible”: el cuerpo como texto.....	69
3. La representación de la memoria en los discursos de la transición: estudio de “Simetrías” y “Cuentos de hades” (1993) de Luisa Valenzuela.....	75
3.1. La continuidad en la estética narrativa de Luisa Valenzuela.....	75
3.2. Transición democrática (1983-1993).....	77
3.3. Representación de la memoria: testimonios y ficción.....	81
3.4. Los cuentos de la transición.....	88
3.4.1. “Simetrías”.....	89
3.4.2. “Cuentos de hades”.....	98
Conclusión.....	113
Bibliografía.....	118

Agradecimientos

Me gustaría agradecer sinceramente a mi director de maestría, James Cisneros, por haber apoyado y animado mi trabajo con constancia, rigor y paciencia. Sus comentarios, preguntas y consejos guiaron cada paso de esta investigación y de su escritura.

Quiero remarcar también el ambiente enriquecedor de la sección de estudios hispánicos del Departamento de literaturas y lenguas modernas donde, durante los últimos años, tuve la oportunidad de conocer a profesores inspirantes y a estudiantes con quienes compartí discusiones, proyectos y pasiones.

Me considero privilegiada de haber recibido el apoyo financiero del *Conseil de recherche en Sciences humaines* (CRSH), que me brindó la libertad de dedicarme a mis proyectos académicos.

Agradezco a mi familia por su apoyo incondicional: a Armand Couture, por su generosidad y sabiduría; a Denise Couture, por su inspiración y complicidad; a Louis Couture-Grondin, por su confianza y su amistad; y a Carlos Silva, por su energía y por su apoyo a lo largo de este proyecto.

Finalmente, no puedo terminar sin rendir homenaje a Luisa Valenzuela, a quien tuve la oportunidad de conocer, por su visión sutil de la vida, por la generosidad de su escritura y por haber inspirado este trabajo de investigación que me apasionó de principio a fin.

Introducción

La problemática

Entre los años 1976 y 1983, una junta militar gobierna la Argentina con mano de hierro y se hace responsable de miles de desapariciones, torturas y secuestros, justificándolos con el objetivo de poner “orden” en el país. El Estado militar controla la circulación de informaciones, el espacio público y los parámetros del desarrollo de la vida privada. Además de los efectos materiales sobre el país y los sujetos, el terror de la dictadura marca simbólicamente el cuerpo de la nación, lo cual explica que, incluso con la vuelta a la democracia, la gente se niegue a hablar de lo que han vivido y que, hasta hoy, se siga descubriendo secuelas generadas por siete años de terrorismo de estado. El contexto de violencia estatal perpetrada contra la población resalta la violencia cultural contra la mujer y propicia la emergencia de una resistencia femenina contra ambos tipos de violencia.

En el presente trabajo de investigación, proponemos estudiar la narrativa breve de Luisa Valenzuela, escritora argentina, centrándonos en la especificidad de su discurso durante la dictadura militar y el posterior periodo democrático. Analizaremos los cuentos “Cuarta versión” y “Cambio de armas”, escritos en 1982, y “El zurcidor invisible”, “Simetrías” y textos de la sección “Cuentos de hades”, escritos diez años después del fin de la dictadura, en 1993. Nos preguntaremos cómo su escritura cambia entre las dos épocas y registraremos las continuidades de su estética en cuanto a su crítica de los discursos autoritarios, dictatoriales y patriarcales. También relacionaremos los cuentos con la teoría que desarrolla la escritora en su ensayo *Peligrosas palabras*, publicado en 2001, donde reflexiona sobre su propia narrativa.

En los textos de 1982, se manifiesta la necesidad de desvelar lo que el régimen militar intenta encubrir. Los cuentos reproducen el ambiente de terror de la dictadura y enfocan la narración sobre los sujetos que padecen la violencia. Valenzuela insiste en escribir sobre lo que no se puede o no se quiere decir para traspasar así el límite de toda censura. Los textos escritos en 1993 se dan el mismo propósito de recordar lo que ocurrió durante los años de dictadura, pero añaden la preocupación por cuestionar las bases de la democracia. Los cuentos muestran que la violencia sigue afectando a la sociedad incluso bajo un Estado democrático, llevando así a buscar la base cultural que posibilita tal violencia. Valenzuela recurre a la memoria en sus textos para que no se repitan los mismos errores del pasado y sobre todo para que la reinterpretación del pasado muestre otras maneras de comprender las relaciones sociales y de poder.

La crítica al autoritarismo, en los cuentos de Valenzuela, resalta la construcción de los discursos para mostrar que todos están contextualizados y nacen de un propósito particular, es decir que, a pesar de la pretensión de universalidad de algunos discursos, todos son parciales. Su narrativa muestra cómo se puede manipular el lenguaje y, conjuntamente, la concepción de la realidad. La Historia oficial se define como una descripción objetiva de los hechos del pasado; sin embargo, durante la dictadura, la Historia se usa para cubrir y justificar la actividad represiva del Estado. Los militares eligen entonces lo que quieren decir y mostrar, de manera que, según Diana Taylor (1997), teatralizan el espacio nacional.

Después de la dictadura, el nuevo gobierno democrático trata de desvelar la verdad de los desaparecidos frente a la angustia colectiva que perdura después del terror. Según Valenzuela, los efectos de la violencia son indescriptibles, pero es necesario encararlos. La

búsqueda ardua en los recovecos de la historia contrasta con una descripción clara de los efectos de la represión. Valenzuela sugiere que, para purgarse del pasado, la manera de recordar el pasado debe ser redefinida mediante una crítica al autoritarismo. Por consiguiente, la reconstitución del pasado no puede adoptar un punto de vista unívoco. La concepción del lenguaje de Mijail Bajtín, que enfoca en la interacción de diferentes voces socio-ideológicas, permite entender que la narrativa de Valenzuela fomenta el diálogo entre diversas perspectivas para proponer una alternativa al discurso hegemónico sobre el pasado.

El diálogo fundamenta la escritura de Valenzuela y determina su reivindicación de relaciones sociales equitativas. La escritora denuncia las relaciones de dominación que se manifiestan, sobre todo, en la relación del Estado con la sociedad civil y del hombre con la mujer. La violencia de la relación jerárquica radica en la imposición de un modelo normativo que impide al Otro afirmar su especificidad; la dictadura impone un modelo del “ser nacional” que la gente tiene que seguir, y la sociedad patriarcal niega la existencia del erotismo femenino y de la agencia política femenina. Valenzuela reivindica una relación horizontal que se basaría, al contrario, en la aceptación de la alteridad. Propone que la diferencia del sujeto está marcada por los deseos propios, que pueden ser controlados por un poder ajeno, pero cuya expresión lleva a la reapropiación de la subjetividad. La expresión que rompe con las fronteras entre consciente e inconsciente, cuerpo y mente logra traspasar la barrera de la censura y explorar los efectos simbólicos de la represión dictatorial.

La hipótesis principal de esta memoria es que la expresión del deseo en los textos de Luisa Valenzuela fundamenta su crítica antiautoritaria. Estudiar la expresión del deseo permite enfocar nuestro análisis de los cuentos en los tipos de relaciones sociales y en las

formas discursivas alternativas propuestas por la escritora; también permite entender la posición feminista de la escritora junto con su posición crítica ante el contexto político. Ambas se influyen mutuamente porque, por un lado, la teoría feminista elaborada por Valenzuela se construye a partir de su experiencia del periodo represivo en Argentina y, por otro, su resistencia contra el autoritarismo militar se hace a partir de su perspectiva crítica de mujer. Sugerimos que los cuentos de Valenzuela le permiten desarrollar su crítica antiautoritaria de tres maneras: al denunciar los efectos de la política sobre los sujetos, sacando la sexualidad de la privacidad; al proponer una “objetividad” femenina que no separe mente y cuerpo, puesto que insiste en la materialidad del cuerpo marcado por las relaciones de poder; y al abrir el campo de la representación política y estética, para una mayor inclusión social y la creación de nuevas formas expresivas.

La literatura femenina hispanoamericana en los años 80

El trabajo de Luisa Valenzuela se sitúa dentro de la producción literaria hecha por las mujeres latinoamericanas que, a partir de los años 70 y particularmente en los años 80, escriben sobre la dictadura militar y construyen una escritura femenina específica.

Liliana Trevizan registra tres características principales de la escritura femenina en América Latina tras los años de autoritarismo: primero, las escritoras producen a partir de un espacio femenino que ha adquirido un sentido nuevo con las luchas recientes de los movimientos de mujeres; segundo, utilizan el vínculo entre la sexualidad y la política para provocar y subvertir el poder; y tercero, su escritura está ligada a una crítica a la

modernidad, llevando a una redefinición de la democracia como proyecto inclusivo y multicultural (1997: 128-129).

Los dos primeros elementos se relacionan ya que los movimientos de mujeres en los años 70 y 80 vinculan la lucha por la democracia en el país y en el hogar familiar: “Democracy in the Country and in the Home!” constituye el eslogan de su lucha (Baldez 2002: 150). En Argentina, las Madres de la Plaza de Mayo fueron las primeras en manifestarse públicamente contra el régimen militar, subvirtiendo así la prohibición de protestar contra el gobierno y la imposibilidad para la madre de tener una voz pública. Transgreden así la división entre el espacio público y doméstico:

South American feminism reflects transition politics: it is closely linked to human rights, defines its goals in moral and political terms, and is anti-authoritarian. Feminists challenge the division between the public world of politics and the private world of the family for women of all classes. The fact that military terror violated the sanctity of the family gives the concept of “the personal is political” a very special meaning. (Jaquette 1989: 205)

El lema “the personal is political” viene de feministas norte-americanas en los años 70, y se utiliza para reivindicar el carácter político de los problemas “privados” como el matrimonio, el divorcio, la violencia, el aborto, la homosexualidad, etc. Por otra parte, la literatura femenina había sido infravalorada por tratar de temas “personales” o íntimos; sin embargo, a partir de los 70, las escritoras reivindican la importancia política de estos temas privados. En América Latina, la transgresión de la separación entre público y privado aparece en la literatura con las asociaciones entre política y sexualidad. Las escritoras sacan el erotismo femenino de la privacidad y hacen de su sexualidad un asunto político.

Julieta Kirkwood llama “doble militancia” a la lucha conjunta por una sociedad democrática y por la liberación de la mujer, que tiene como consecuencia la reivindicación

de un cambio profundo de la sociedad: afirma que no basta con pequeños ajustes que permitan mejorar la situación de la mujer, sino que “la incorporación de las mujeres al mundo será para el movimiento feminista un proceso transformador del mundo” (Kirkwood 1990: 65). La literatura femenina participa en esta redefinición de la sociedad: “El texto de la mujer no sólo es diferente por el hecho obvio de representar un sujeto nuevo en el espacio público, sino también porque pone a prueba los parámetros en los cuales podía leerse la cultura latinoamericana hasta el momento” (Trevizan 1997: 128). El lugar marginal de la mujer le provee un espacio productivo para criticar el autoritarismo.

La literatura femenina cumple un papel importante en el proceso transformador de la sociedad, al subvertir la creencia en la universalidad del hombre y la primacía de la razón y al ofrecer alternativas a las relaciones verticales de dominación y a la exclusión. Además, la literatura escrita por las mujeres después de los años 70 en el cono sur se caracteriza por desvelar lo que encubre la censura, por eliminar los tabúes y por ofrecer modelos alternativos que quedan fuera de la opresión patriarcal.

La literatura de mujeres también descubre lo que el discurso dominante quisiera encubrir. Más específicamente, la literatura de mujeres que busca criticar la dictadura muchas veces también descubre cómo el sistema sexual patriarcal forma la base del autoritarismo. (Tierney-Tello 1997: 387)

La cuestión de género que se plantea a partir de la dictadura, y luego durante la transición democrática, constituye una pregunta esencial para la reelaboración de un proyecto colectivo, para cambios en la relación entre el Estado y la sociedad civil y, dentro de la misma sociedad civil, para la relación entre los diferentes organismos y partidos políticos, y para las relaciones diarias.

Valenzuela desarrolla su propia concepción de la literatura femenina, categoría cuya especificidad examinaremos con más detenimiento. El término “literatura femenina” conlleva ciertos problemas que las feministas han discutido ampliamente. En los años 70, autoras como Elaine Showalter definían la literatura femenina como todo texto escrito por una mujer, entendiéndola como perteneciente a una subcultura (Moi 1988: 66). Se pensaba que, siendo mujer, la escritora revelaría una esencia femenina que sería diferente de la esencia revelada en la escritura de un hombre y que así podría proponer nuevas imágenes de la mujer, fuera de las prescripciones del patriarcado. Feministas posteriores han criticado este análisis esencialista, que reproduce la separación y categorización de los sexos al buscar una identidad específica de la mujer. Nelly Richard, una teórica chilena, argumenta que esa manera de ver la literatura femenina

[h]ace de lo femenino el referente plano de una identidad-esencia [...] sin tomar en consideración el modo en que identidad y representación se hacen y se deshacen en el transcurso del texto bajo la presión del dispositivo de remodelación lingüístico-simbólico de la escritura. (1993: 33-34)

En *Peligrosas palabras*, Luisa Valenzuela explica que cuando empezó a escribir no creía en la existencia de un lenguaje específicamente femenino y prefería pensar que la buena literatura no tenía sexo (2001: 22). Sin embargo, se percató luego de la importancia de la diferencia sexual en el texto, que aparece por la posición social de la mujer y no por su esencia. De hecho, si no se explicita esta diferencia, es decir, si la escritura se presenta como neutra, entonces el estilo que la determina corresponde, ante todo, al estilo masculino. Se comparan y se juzgan entonces las obras de mujeres en relación al canon masculino.

Por consiguiente, la diferencia sexual en la escritura debe entenderse como una condición social e histórica de la literatura, que evidencia cómo las relaciones de poder marcan al autor e influyen en la manera de expresarse. Nelly Richard explica el proceso de escritura como un:

Cruce interdielético de varias fuerzas de subjetivación [...] entre la semiótica-pulsional (femenina) que siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal, y la racionalizante-conceptualizante (masculina) que simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo. (1993: 35)

No hay entonces un estilo femenino y masculino innato, sino que cada género corresponde a una fuerza discursiva que sigue una lógica propia. Ambas fuerzas pueden manifestarse en un mismo texto y relacionarse de forma distinta. Una mayor presencia de la fuerza semiótica-pulsional resulta en una feminización de la escritura. Toril Moi afirma:

Los textos femeninos son textos que “tratan de la diferencia” [...] están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta. (Moi 1988: 118)

Valenzuela libera su discurso de los modelos del lenguaje dominante que excluye a la mujer del dominio intelectual, redefiniendo las formas discursivas a partir de la reivindicación de la alteridad (de la diferencia), y más particularmente a partir de su experiencia de la represión dictatorial:

Her language is born out of the necessity to utter the unrepresented desires of female eroticism as well as an ineluctable urge to speak out fears, to decipher the horror caused by human cruelty under the political repression in Argentina in the late 1970s and early 1980s. (Medeiros-Lichem 2002: 167)

La escritura de Valenzuela transgrede la censura estatal al desvelar lo que el Estado intenta encubrir; también subvierte los límites de la autocensura, proveniente de la cultura

patriarcal, al representar el erotismo femenino. Su escritura femenina es antiautoritaria; se articula contra la dominación en las esferas políticas, socio-sexuales y literarias.

Estructura de la memoria

La expresión del deseo en los cuentos de Luisa Valenzuela se manifiesta como una reivindicación de relaciones sociales horizontales, fuera de las estructuras de dominación. En cada capítulo se profundiza en un aspecto teórico que elabora una crítica del lenguaje hegemónico, estableciendo un diálogo con la propia teoría de la escritora y el análisis de sus cuentos.

En el capítulo uno, analizaremos “Cuarta versión” (1982), que evidencia la dimensión teatral y el proceso de construcción del discurso militar. El cuento muestra cómo los discursos hegemónicos, dictatoriales y patriarcales, controlan la información y se presentan como universales. El cuento presenta dos formas de resistencia al control militar: primero, los protagonistas usan máscaras que subvierten las estructuras de represión y de censura del régimen militar; segundo, la protagonista utiliza la sexualidad para actuar políticamente y logra así encontrar un espacio de autenticidad para la afirmación de su identidad. Para analizar la especificidad del lenguaje de Valenzuela en este capítulo, usamos los estudios de Mijail Bajtín sobre la estrecha relación entre el lenguaje y la sociedad, que subrayan las condiciones históricas de la construcción de los discursos. El discurso de la escritora se fundamenta en el dialogismo, respondiendo así al carácter monológico de todo discurso hegemónico. Valenzuela asienta un discurso alternativo que

presupone una multiplicidad de versiones, de perspectivas y de voces para entender y representar la historia.

En el capítulo dos, profundizaremos en la comprensión del vínculo entre sexualidad y política y analizaremos cómo Valenzuela elabora su lenguaje a partir de la erótica femenina. Para la escritora, el lenguaje femenino libera el discurso mediante la expresión de los deseos sexuales y de la voluntad política. Estudiaremos el concepto de “escritura con el cuerpo” elaborado por la escritora en *Peligrosas palabras*, que relacionaremos con las definiciones que Rosi Braidotti y Judith Butler dan del cuerpo. Analizaremos, luego, el cuento “Cambio de armas” (1982) para mostrar el vínculo entre cuerpo, lenguaje y memoria, y el cuento “El zurcidor invisible” (1993), escrito diez años después de la transición democrática, que contribuirá a nuestra comprensión del concepto de escritura con el cuerpo y de su rol en la reafirmación de la subjetividad. Veremos que la escritura con el cuerpo se opone radicalmente al lenguaje falocéntrico, a los binarismos y a la violencia de los discursos normativos.

En el capítulo tres, estudiaremos los cuentos “Simetrías” y los textos de “Cuentos de hades”, escritos durante el periodo democrático, considerando el cambio de las formas y contenidos de los discursos sobre la memoria. Veremos que se privilegian modos fragmentarios de representación del pasado. Esa fragmentación ya está presente en los textos de Valenzuela escritos en 1982, lo que prueba una cierta continuidad estética en su narrativa: asimismo, su representación de la memoria se apoya en la propuesta por un lenguaje dialógico y femenino que se opone a la violencia de una Historia oficial y de los discursos normativos. Entenderemos la propuesta estética de sus cuentos a partir de la teoría cultural elaborada por Francine Masiello, Diana Taylor y Nelly Richard. La

estrategia empleada por Valenzuela en los textos de la democracia consiste en redefinir referentes culturales conocidos al recontextualizarlos en el espacio argentino y dentro de su propia narrativa: en “Simetrías”, redefine los términos de la oposición de civilización y barbarie; en “Cuentos de hades” reescribe los cuentos de hadas del canon europeo. Valenzuela subvierte así los códigos culturales subyacentes a la violencia, ofreciendo nuevas formas de expresión que aceptan la alteridad e intentando redefinir el proyecto democrático para que permita relaciones sociales equitativas.

1. El dialogismo como respuesta a la retórica castrense: teatro, nación y género en “Cuarta versión”

La narrativa de Luisa Valenzuela siempre está vinculada al contexto histórico que critica a través de sus textos ficcionales. En una entrevista, Valenzuela cuenta que, a veces, la realidad sobrepasa la ficción: “la realidad es una rival difícil para la ficción. Con *Cola de lagartija* me sentía siempre un paso atrás de la realidad. Iban pasando cosas en la realidad que excedían las que yo estaba narrando en mi novela” (Díaz 1996: 44)¹. Su narrativa dialoga con el mundo social y propone una manera propia de entenderlo:

Mis novelas son búsquedas del conocimiento con el lenguaje y dentro del lenguaje. Miro dentro del lenguaje para ver qué hay allí. Siempre hay una especie de especularidad entre lo que se está diciendo y cómo se lo está diciendo, qué está diciendo aquello que dice. Eso es lo que a mí me interesa. (Díaz 1996: 46)

Luisa Valenzuela juega con el lenguaje, con los códigos que contiene y con las formas que hacen posible la expresión. En este capítulo, estudiaremos el cuento “Cuarta versión” para mostrar cómo, durante el periodo dictatorial, la escritora denuncia el control de la información y la construcción del discurso castrense que justifica la relación de dominación entre el Estado y la sociedad civil, y entre lo masculino y lo femenino.

Para entender la crítica desarrollada por la escritora en el cuento, describiremos las estructuras de represión y de censura de la dictadura en Argentina de 1976 a 1983. Nuestra comprensión de este periodo histórico será ampliada por el análisis feminista de Diana Taylor, que muestra cómo el discurso castrense basa su retórica en una teatralización del

¹ Novela publicada en 1983 en Buenos Aires, *Cola de lagartija* tiene como protagonista a un personaje que se inspira de José López Rega, llamado también “el brujo”, secretario privado de Juan Domingo Perón y de Isabel Perón durante los años 1970.

espacio nacional y una jerarquización de los géneros, imponiendo así una manera de ser “argentino” y “mujer”. “Cuarta versión” responde al discurso unívoco nacional al evidenciar los mecanismos de control utilizados por los militares: primero, resalta la confusión entre el espacio socio-sexual privado y el ámbito político-público, mostrando la injerencia del Estado en ambas esferas de la sociedad; segundo, utiliza la confusión entre la realidad y la ficción que remite a la teatralización del espacio público por los militares, para construir un lenguaje “auténtico” u “objetivo” que pueda representar la complejidad de la realidad. El cuento está construido a partir de estas dos fronteras: la protagonista utiliza su relación amorosa para actuar políticamente y la construcción del relato por la narradora sugiere que la comprensión de la realidad está influenciada por el discurso empleado. En este sentido, mostraremos que “Cuarta versión” no critica solamente el contenido prescriptivo del discurso monológico castrense, sino que propone formas discursivas alternativas que permiten la emergencia de múltiples voces en el texto y se fundamentan en el *dialogismo*, concepto que definiremos a partir de la teoría socio-lingüística de Mijail Bajtín. La expresión del deseo en el cuento posibilita la emergencia de las diferentes voces sociales en el texto y la revelación de las diversas facetas de la subjetividad femenina, incluyendo un erotismo propio y la inclusión de la mujer en la esfera política.

1.1. Historia del « Proceso de reorganización nacional »

Un régimen militar, autodenominado “Proceso de reorganización nacional”, gobierna Argentina de 1976 a 1983. Tras el golpe militar del 24 de marzo de 1976, la junta liderada por el general Jorge Rafael Videla promete restaurar el orden en el país, después de

años de conflictos socio-políticos, e impone un sistema represivo fundamentado en la Doctrina de Seguridad Nacional². Para lograr la reestructuración de la nación, los militares hacen “desaparecer” sistemáticamente a las personas que consideran enemigas del Estado; las secuestran, torturan y asesinan, negando oficialmente su responsabilidad en ello. Por primera vez la palabra “desaparecido” se usa como sustantivo, conectándose, desde entonces, al terror estatal de esta dictadura. Con la vuelta a la democracia, se instituye, en 1983, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas (CONADEP) que publica el documento *Nunca más* (1984), escrito a partir de testimonios, con el fin de esclarecer los crímenes cometidos durante el régimen militar. La Comisión registra 8960 desaparecidos entre los años 1976 y 1983 (CONADEP 1984: 17)³ y, sobre todo, prueba el carácter sistemático de la represión:

Los casos transcritos no son aquellos que constituyan excesos, ya que tales excesos no existieron si se entiende por ello la comisión de actos aislados, particularmente aberrantes. Es que todo el sistema, toda la metodología, desde su ideación, constituyó el gran exceso; lo aberrante fue práctica común y extendida. Los actos “especialmente” atroces se cuentan por millares. Son los “normales”. (CONADEP 1984: 16)

Nunca más desvela los efectos de la represión militar sobre los sujetos y evidencia la violencia extrema que se convirtió en práctica corriente.

Para cubrir el terrorismo de estado, los militares construyen un discurso que modifica la percepción de la realidad y se basa, entre otras cosas, en la idea de una “guerra”, en un modelo del “ser argentino” y en la puesta en escena de los secuestros. Luisa

² Con la revolución cubana, la intensificación de actividades de grupos izquierdistas en América latina y el contexto de la Guerra Fría, los Estados Unidos implementan la Doctrina de Seguridad Nacional que otorga a las fuerzas armadas de los países del sur el mandato de protegerlos contra los elementos subversivos, comunistas, del país (Fisher 1993: 9-10).

³ La CONADEP advierte que hubo muchas víctimas más, pero que el miedo todavía impide a la gente hablar. Hoy, se estima la cifra en 30 000 personas desaparecidas.

Valenzuela critica en su narrativa este control de la información que impone un discurso unívoco y un modelo prescriptivo.

La retórica de los militares se apoya en su propuesta por poner orden en el país mediante la Doctrina de Seguridad Nacional cuyo objetivo es la erradicación de la izquierda. El Estado inicia oficialmente una “guerra” contra las guerrillas (principalmente, Montoneros y ERP –Ejército Revolucionario Popular) que han sido particularmente activas durante los años que preceden la dictadura⁴: “El ‘estado de guerra’ brindó pues la legitimación casi absoluta para el rígido control de la sociedad” (Frontalini y Caiati 1984: 10). Sin embargo, Frontalini y Caiati muestran que las guerrillas contra las cuales la junta pretende luchar ya son desmanteladas desde los primeros años de la dictadura y prueban, en su libro *El mito de la guerra sucia* (1984), que la falsa idea de una guerra sirve para justificar las acciones represivas.

La represión no toca solamente a las guerrillas, sino que atañe a toda la población. El proyecto de poner orden también consiste en una refundación ideológica de la nación argentina sobre la base de valores “cristianos” y “occidentales”, que se oponen al ateísmo y el socialismo marxista. El régimen militar instaura pautas maniqueas de conducta y pensamiento que distingue a los “apátridas” de los “argentinos”, considerando todo lo demás como una amenaza perteneciente a una “cultura enemiga” (Avellaneda 1986: 25). Todos los que se apartan de la definición oficial son considerados como enfermos que necesitan curación. La junta utiliza un vocabulario médico, como lo prueba esta cita del periódico *La Opinión* (3 octubre de 1976): “El cuerpo social del país está contaminado por

⁴ La lucha contra las guerrillas también empieza antes de 1976, con organizaciones paramilitares como la AAA (Alianza Anticomunista Argentina) que está apoyada por Isabel Perón, presidenta de 1974 a 1976 (Weiss 1992: 58).

una enfermedad que corroe sus entrañas y forma anticuerpos” (Frontalini y Caiati 1984: 21). La asociación de la “subversión” con la enfermedad tiene como consecuencia la definición arbitraria de la amenaza y la aplicación sistemática de la represión⁵.

Para Juan E. Corradi, este terrorismo de estado engendra una “cultura del miedo”. No puede haber confianza ni solidaridad entre la gente porque no se sabe si el vecino forma parte de un grupo “subversivo” o de una organización paramilitar. En el prólogo del texto *Nunca Más* de la CONADEP, podemos leer:

En cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor de que cualquiera, por inocente que fuese, pudiese caer en aquella infinita caza de brujas, apoderándose de unos el miedo sobrecogedor y de otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror: «Por algo será», se murmuraba en voz baja, como queriendo así propiciar a los terribles e inescrutables dioses, mirando como apestados a los hijos o padres del desaparecido. Sentimientos sin embargo vacilantes, porque se sabía de tantos que habían sido tragados por aquel abismo sin fondo sin ser culpable de nada. (CONADEP 1984: 9)

Hay una reticencia para hablar de los detenidos-desaparecidos porque la gente no quiere poseer información que pudiera llevarlos a su propia desaparición. Para los ciudadanos, desempeñar el papel impuesto de “argentino” sirve para quedar vivo. Como veremos, “Cuarta versión” reproduce este ambiente opaco en el cual la protagonista juega con los límites de la censura. El cuento juega con la confusión entre la realidad y la ficción, mostrando cómo los militares transforman la realidad y cómo la gente tiene que llevar puesta una máscara para sobrevivir. La idea de una máscara corresponde tanto con la manera en que la gente se autocensura, como con la manera en que los militares cubren sus crímenes.

⁵ Toda oposición al régimen militar se convierte en elemento de subversión: “Si los fines de esta oposición son obvios (la destrucción de los valores nacionales) y obvias también las causas (el proyecto del comunismo internacional de apropiación del mundo), las batallas que plantea la oposición se definen por los medios que emplea, y la definición de los “medios” es tan amplia que oposición se convierte en sinónimo de subversión” (Frontalini y Caiati 1984: 77).

Paradójicamente, los militares ponen en escena los secuestros con una desproporción de los enfrentamientos y recursos utilizados. La CONADEP describe el proceso de secuestro como un grupo de cinco o seis personas, la “patota”, que entraba en una casa con “un voluminoso arsenal, absolutamente desproporcionado respecto a la supuesta peligrosidad de sus víctimas” (CONADEP 1984: 17). La puesta en escena de los secuestros sirve para “mostrar” la fuerza de los militares:

La intimidación y el terror no sólo apuntaban a inmovilizar a las víctimas en su capacidad de respuesta ante la agresión. Estaban dirigidos también a lograr el mismo propósito entre el vecindario. Así, en muchos casos, se interrumpió el tráfico, se cortó el suministro eléctrico, se utilizaron megáfonos, reflectores, bombas, granadas, en desproporción con las necesidades del operativo (CONADEP 1984: 18)

Esta estrategia acrecienta la confusión entre la realidad y la ficción. Diana Taylor entiende la retórica de los militares como un discurso-drama que convierte el espacio nacional en teatro. Esta confusión está vivida por la protagonista del cuento como una imposibilidad de afirmar su autenticidad como sujeto político.

Veremos que el único escape que tiene la protagonista para seguir actuando políticamente se presenta por la sexualidad. La relación entre ambas esferas de la vida se articula en la narrativa de Luisa Valenzuela de manera a entender el rol de las relaciones de géneros en las estructuras de dominación. Durante la dictadura, las mujeres no tienen libertad, ni siquiera en su propio hogar, debido al control extremo del Estado; además, las desapariciones de personas destruyen las familias:

The punitive effects of regime policies –massive unemployment, price increases, and the disappearances of family members – destroyed the private sphere. The fact that the military justified its actions in defence of the family exacerbated this situation and precipitated women’s collective action. (Baldez 2002: 162)

La situación urgente obliga a las mujeres a organizarse. Según la CONADEP, 70% de las víctimas son hombres (1984: 294); por lo tanto, no pueden satisfacer las necesidades económicas de la familia y las mujeres tienen que buscar recursos alternativos para salvar sus hogares: “Falling living standards forced many women out of the house and into paid work for the first time and chronic poverty forced others to look for community solutions to the problem of feeding their families” (Fisher 1993: 11). Para muchas, las soluciones a sus problemas se encuentran en la comunidad; es así como crean cocinas comunitarias o buscan trabajo por primera vez.

La resistencia contra el régimen empieza en la misma lógica promovida por los militares: la mujer debe defender su hogar contra lo que amenaza el bienestar de la familia. Así se forma el grupo de las Madres de la Plaza de Mayo que, en abril de 1977, se reúnen por primera vez en la Plaza de Mayo para pedir cuentas al general Videla (Fisher 1993: 104).

This presented the regime with a dilemma. Much of its claim to moral legitimacy was based on its defence of the Christian values of family and motherhood in the face of a godless communist threat from the left; the first public challenge to their rule, however, came not from the unions or political parties, but from a group of women who were appealing to those same values. (Fisher 1993: 109)

Las Madres tratan de romper el silencio de los militares sobre su implicación en las acciones represivas. Muestran fotos de sus hijos desaparecidos y hacen visibles las consecuencias del régimen militar.

Las Madres se dan cuenta de que el silencio del Estado encubre una estructura mayor de represión: “While the Mothers originally considered their endeavours as privately motivated, they gradually discovered the sociopolitical and collective nature of their

personal situations” (Tierney-Tello 1996: 24). Pronto, hacen de su preocupación “privada” un asunto público: “Yet the women never acted simply as mothers in the traditional sense, for they subverted the boundaries between public and private and challenged the assumption that mothering belonged to only the private sphere” (Franco 1992: 116). A partir de la lucha personal y particular de encontrar a sus hijos, víctimas del sistema de represión, las Madres formaron un movimiento social muy importante que influenció muchos otros grupos en América latina y en el mundo. Redefinieron el papel de la mujer en el espacio público y político, transgrediendo el límite del espacio doméstico y redefiniendo su rol de madre.

Esos años de lucha colectiva contra el régimen militar evidenciaron la necesidad de oponerse a un sistema de dominación que calla las voces de resistencia y de considerar los asuntos privados como hechos determinados política y culturalmente.

1.2. Diana Taylor: Análisis histórico-feminista del régimen militar

En su libro *Disappearing Acts* (1997), Diana Taylor hace un análisis histórico-feminista del régimen militar. Para el propósito de este capítulo, es decir, para entender cómo Luisa Valenzuela subvierte el discurso oficial de los militares, nos interesan particularmente dos elementos del análisis de Taylor de los mecanismos de legitimación del poder de la junta: la feminización de la población y la teatralización del espacio público por los militares.

Según Diana Taylor, la construcción de la identidad nacional está basada en una relación de género, en la cual el dominante otorga al “enemigo” (el dominado o territorio

conquistado) el lugar femenino. Según Taylor, la jerarquización de los géneros durante el régimen militar viene de una larga historia de subordinación de la mujer en la esfera política⁶. Asimismo, según Jean Franco, la construcción de la masculinidad castrense no se puede entender dentro de la separación esencialista entre la agresividad masculina y la generosidad femenina: “Rather, it has to do with long-standing social practices that contribute to male and female identity. The military governments inherited a long tradition in which the power to inflict pain was taken as proof of masculinity” (Franco 1992: 108). Para Diana Taylor, la actitud de los militares provoca tanto la subordinación de la feminidad como la puesta en escena de un espectáculo que muestra en exceso el poder masculino del estado. Ambos elementos funcionan juntos al controlar el deseo de la población.

Según Taylor, bajo la dictadura, el espacio nacional se convierte en teatro donde tanto el concepto de género como el de nación se producen de manera *performativa*:

Just as gender is a performative act, what Judith Butler describes as an ‘identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts,’ nation-ness is also performative. Both gender and nation-ness (which, I will argue, are the product of each other’s performance and therefore difficult to imagine separately) are oppositional and exclusionary –just as one is male opposed to female, one is Argentinean as opposed to something else. Both are inscribed on physical bodies. (Taylor 1997: 92)

⁶ En el primer capítulo de su libro, Diana Taylor analiza la construcción de la concepción de “nación” en Argentina. “Nation-building was predicated on a series of exclusions and violent eradication. Battles for land and national identity have been stages on, over and through the female body –literally and metaphorically” (Taylor 1997: 32). Taylor utiliza el concepto de “genealogies” de Joseph Roach, quien dice: “Genealogies of performance [...] transmit social memory through collective participation” (Taylor 1997: 32). Esa genealogía de la *performance* justifica que Taylor analiza la construcción de la “nación” desde la época de la conquista, en la cual “The conqueror based his sense of supremacy on the subjugation of all others” (Taylor 1997: 32). Taylor afirma que hay una oposición cultural (presente en la memoria colectiva) entre el conquistador y el otro (el enemigo), pero también el territorio vacío, hostil y feminizado por conquistar. Se apoya entonces en el sentido histórico de la nación que se construye a partir de una oposición jerárquica de los géneros.

El concepto de *performance* utilizado por Diana Taylor, basado en el concepto de Judith Butler, nos permitirá entender la construcción del discurso castrense. Para empezar, los militares se apoyan en la jerarquización de géneros para presentarse como los únicos que pueden “curar” la “enfermedad” social. Segundo, la teatralización del espacio público permite a los militares elegir lo que quieren mostrar (mediante la censura) y dictar la forma en que la gente debe actuar (mediante la propaganda). Finalmente, la tortura puede ser considerada como un tipo de escritura que inscribe en el cuerpo tanto los códigos de la subordinación de la mujer como la idea de un “ser nacional auténtico”.

En primer lugar, Diana Taylor afirma que el discurso de la Junta radica en la oposición de géneros que considera lo femenino como el enemigo y que se extiende a separaciones como exterior-interior, público-privado, funcional-no funcional, salud-enfermedad: “The other prong of the attack was aimed at ‘feminine’ spaces and bodies – those dangerous interiors associated with femininity, occupied by the diseased and deranged subversives who hid underground” (Taylor 1997: 97). Como vimos anteriormente, el régimen militar utiliza un lenguaje médico para hablar de la amenaza, lo que permite considerar que el riesgo de subversión toca a toda la población; por consiguiente, cada individuo debe ser vigilado: “Medical terminology allowed them to target not only the ‘disease’ but the entire population. Theories of contagion suggest that all people are at risk of catching and spreading the disease; everyone was a candidate for surveillance” (Taylor 1997: 96-97).

Por otro lado, los militares exponen sus cuerpos como prueba de masculinidad: “The erotics of the military’s performance, that which made their version of world order *desirable*, stemmed from the exhibitionistic display of potent hard bodies and military

hardware” (Taylor 1997: 68, cursiva suya). Se presentan como el órgano supremo de la nación (Taylor 1997: 66), utilizando una imagen sexual para mostrar su fuerza. Los militares presentan su masculinidad con el objetivo de difundir la imagen de un aparato estatal “homosocial” que proyectan conjuntamente con otra de la feminidad que está omnipresente en el discurso militar y sirve para que el estado no parezca *homosexual*: “The armed forces obsessively conjured up the symbolic Woman to keep their homosocial society from becoming a homosexual one” (Taylor 1997: 68-69). Esa construcción de la masculinidad y feminidad, asociada a cierta idea de la nación, contribuye a la producción de un espectáculo-drama, que empieza con el golpe de estado presentado como un acontecimiento único que ha favorecido al país: “the coup-as-event and the consensus-building spectacles converged to feminize the population as it made military violence look necessary, even desirable” (Taylor 1997: 60-61). La jerarquización de géneros asienta, pues, la legitimidad de la junta debido a que son los únicos que pueden establecer el “orden” en el país.

En segundo lugar, para cumplir con su propósito de “reorganización nacional”, los militares controlan tanto el espacio público como el privado. La división entre ambos espacios se disuelve ante la idea de la nación argentina como territorio privado de los militares, en el cual se establecen los criterios del “orden”:

Boundaries collapsed between private and public spaces as the entire “private” domain became sucked up into the *proceso*. The junta coopted the language and space of domesticity. The Motherland was the “house” in which the military had to establish order. (Taylor 1997: 102)

Los militares deciden lo que es aceptable, imponiendo maneras de actuar, de pensar, de vivir e, incluso, de vestirse⁷: “The new militarized semiology insinuated itself seamlessly into daily life. This was, as the indications show, a negative space in which *do* disappeared and everything multiplied into an endless series of *don'ts*” (Taylor 1997: 109, cursiva suya). Taylor explica que el régimen militar transmite el terror al imponer un “teatro del pánico” donde el espacio público está prohibido, la gente se vigila y la Junta dicta la manera de actuar (Taylor 1997: 105-107).

La junta también juega con lo que se puede mostrar y lo que se debe encubrir; controla *casi* la totalidad de los discursos públicos en el país mediante la censura y la propaganda:

In order to qualify as “good” Argentines, people were forced to focus on the given-to-be-seen and ignore the atrocities given-to-be-invisible, taken place around them. Signs indicated what the population was to see and not to see. The society of spectacle, to borrow Debord’s term, ties individuals into an economy of looks and looking. (Taylor 1997: 119)

Las personas deben mostrar que son “buenos” argentinos y que no pertenecen a la llamada subversión: “Political adherence, belonging, ‘being Argentine’ were enacted daily in the public sphere. Being ‘seen’ performing one’s national identity correctly was key to survival” (Taylor 1997: 104-105). Los ciudadanos están confinados al rol de espectadores, *viendo* lo que el estado quiere mostrar, pero también queriendo *ser vistos* como “buenos argentinos”. Sus acciones (e inacciones) diarias les obligan así a participar en la producción de la ficción (1997: 98).

⁷ Es significativo notar que el control del gobierno llegó hasta proscribir el uso del pantalón a las mujeres en Chile (Frontalini y Caiati 1984: 87), lo que muestra el control sobre aspectos privados, pero también la norma específica difundida sobre la “feminidad” por los militares.

Diana Taylor afirma que el plano de la realidad (pública y privada) se convierte en un teatro donde las acciones, incluso las más violentas, parecen irreales debido a la puesta en escena. Como vimos en la CONADEP, el proceso de secuestro forma parte de la construcción de este espectáculo cuyo contenido es hábilmente elegido por el régimen militar. “In Argentina victims were often kidnapped with a public show of force and then made to disappear with no public acknowledgment of their existence or whereabouts” (Weiss 1992: 63). La junta niega su participación en el terror y muestra solamente lo que puede reforzar la impresión de que el estado combate la “subversión” (given-to-be-seen): “Theatre’s greatest power [...] lies in its ability to command attention and focus the view [and] it is open to manipulation” (Taylor 1997: 226).

Finalmente, la tortura participa en el proceso de teatralización, al permitir *inscribir* en el cuerpo los códigos del “ser nacional auténtico” y de géneros. Cuando escriben en el cuerpo, lo insertan en la narrativa nacionalista, transformándolo en un mensaje: “torture was an exercise in national body building, both in terms of the nation and in terms of the military men themselves (Taylor 1997: 157). El acto de tortura reafirma la masculinidad militar como único protagonista y, a la vez, confirma la disciplina nacional *homosocial* (Taylor 1997: 157).

Por otra parte, según varios testimonios (de la CONADEP y otros), hay una puesta en escena *dentro* del centro de detención que corresponde a una relación de género masculino-femenino (activo-pasivo)⁸. La víctima, sea hombre o mujer, es considerada

⁸ Taylor explica que la teatralización del acto de la tortura confunde, incluso, los militares que la practican: “How can people deny a reality that they know to be true? By listening to an expert telling them that the scene is really something else, by participating in a drama that inverts roles and changes names to create the illusion

como femenina: “Whereas the torture of men often presented them with the challenge to behave like man and die or to become like a woman to survive, the treatment of women prisoners was rooted in sadistic fantasies” (Franco 1992: 109). Se evidencia que el control de la población se apoya en un control de sus deseos.

El cuerpo establece el vínculo entre género y nación, que se construyen de manera *performativa*. La tortura sirve para eliminar cuerpos subversivos considerados como débiles, enfermos y femeninos. Taylor habla de *deshacer* y *rehacer* el cuerpo en relación a la narrativa central:

The unmaking (to use Elaine Scarry’s term) or *decomposition* involves the disappearance, torture, and murder of the victims; the remaking or *recomposition* involves attempts made by oppositional forces (from human rights advocates to the Madres to artists to scholars) to make these disappeared bodies visible again to the national and international community. (Taylor 1997: 150-151)

Según ella, el teatro de las operaciones permite difundir la concepción que tiene la junta militar de la nación: “I’ve come to think of the Dirty War as a theatre of operations, for the expression emphasizes the theatricality, the medicalization, and the violence of the operation exercised simultaneously on social space and human bodies” (Taylor 1997: 96). Taylor afirma que la desaparición de los cuerpos se hace en concordancia con la desaparición de la sociedad civil (Taylor 1996: 99). El proceso inverso, la *recomposición* de los cuerpos, empieza con las resistencias, como la de las Madres, que muestran los cuerpos de las víctimas. Los discursos de ficción también participan en ello; es el caso de “Cuarta versión” que *recompone* la agencia del sujeto femenino y cuya protagonista utiliza

of innocence. The theatricality of the proceedings, on a practical level, admirably fulfills its real function. It makes people participate in an act they would otherwise find repellent” (Taylor 1997: 128).

la teatralización del espacio público (la confusión entre la ficción y la realidad) para apropiarse del poder y ayudar a víctimas potenciales del régimen.

1.3. Construcción del discurso y géneros en “Cuarta versión”

“Cuarta versión”, uno de los cuentos de Luisa Valenzuela más estudiados por la crítica, forma parte del libro *Cambio de armas* publicado en 1982. Cada uno de los cinco cuentos del libro gira en torno a un personaje femenino y una historia de amor que acontece en el contexto opaco y violento de una dictadura militar. Sharon Magnarelli ve *Cambio de armas* como “un proceso creciente hacia la toma de conciencia y acción de la mujer y el oprimido” (1988: 188). “Cuarta versión”, el primer cuento, presenta a la mujer que empieza el proceso de despertar y entenderse como un ente político y sexual. En los siguientes cuentos del libro, la mujer se autodefine fuera de las pautas masculinas y actúa por voluntad propia; este proceso de liberación lleva a la mujer a apuntar el arma contra el opresor en “Cambio de armas”, el último de los cuentos del libro que analizaremos en el próximo capítulo (Magnarelli 1988: 188-189; Sesana 2004: 3). En los cinco cuentos, una historia de amor se superpone a una historia política, subrayando el rol subordinado de la mujer dentro de la pareja y su exclusión de la esfera política. Sin embargo, la mujer no solamente padece la subordinación ya que las relaciones de poder y de amor se entrecruzan revelando mecanismos de violencia y, a la vez, posibilidades de liberación.

En nuestra lectura y análisis de “Cuarta versión”, la historia de amor que escribe la protagonista no prueba la pasividad de la misma, sino que transgrede las pautas de los discursos oficiales. Entenderemos la resistencia, en el cuento, como la propuesta de un

discurso alternativo que, además de subvertir el poder hegemónico, recurre a una estética dialógica que permite salir de las relaciones de dominación.

1.3.1. El dialogismo como base de un lenguaje contextualizado

El dialogismo tiene que ser entendido dentro de la teoría socio-lingüística de Mijail Bajtín, que considera la relación estrecha entre el lenguaje y la sociedad. Bajtín critica la lingüística de Saussure, que separa la lengua escrita del habla y que estudia el sistema de la lengua sin tomar en cuenta el lenguaje en contexto. Por el contrario, Bajtín afirma que se hace necesario contextualizar las condiciones de enunciación puesto que solamente así se puede percibir los cambios en la lengua provenientes de diferentes interacciones o adaptaciones. Bajtín estipula que toda enunciación es de orden social (1977: 119) y que los actos de habla se encuentran también en la lengua escrita. Por eso, según él, los estudios lingüísticos no pueden limitarse a las formas fijas de la lengua, sino que deben fundamentarse en una teoría de la enunciación: “La vie ne commence que là où l’énonciation converge avec l’énunciation, c’est-à-dire là où commence l’interaction verbale, même si elle n’est pas directe, ‘de personne à personne’, mais médiatisée par la littérature” (1977: 200).

Bajtín critica entonces la postura lingüística que considera el sistema de la lengua (fonética, gramática y léxico) como un producto acabado, inmóvil y normalizado: “Si nous portons un regard véridiquement objectif sur la langue [...] nous ne trouverons pas trace d’un système de normes immuables. Au contraire, nous serons confrontés à l’évolution ininterrompue des normes de la langue” (Bajtín 1977: 96-97). La teoría de la enunciación permite registrar los cambios de la lengua y estudiar la relación entre las formas lingüísticas

y el mundo social que las posibilita. Las huellas de los cambios y de las interacciones permanecen en la lengua ya que los signos guardan en sí la historia de su significado: “Le mot, comme phénomène idéologique par excellence, est en évolution constante, il reflète fidèlement tous les changements et bouleversements sociaux. La destinée du mot est celle de la société parlante” (Bajtín 1977: 218). El lenguaje funciona entonces como sitio de interacción ideológica y, para Bajtín, resulta en la integración de una multiplicidad de conciencias en la palabra:

El diálogo interno, social, de la palabra novelesca, necesita la revelación del contexto social concreto de la misma que define toda su estructura estilística, su “forma” y su “contenido”, pero no desde el exterior, sino desde el interior; porque el diálogo social suena en la palabra misma, en todos sus elementos (tanto en los del “contenido” como en los de la “forma”). (Bajtín 1989: 117)

Asimismo, el dialogismo puede ser entendido como el carácter del texto donde se relacionan las múltiples voces socio-ideológicas de una época. Por oposición, un discurso monológico intenta presentarse como lenguaje atemporal, desconectado de su contexto, y universal, imponiendo su supuesta legitimidad.

Bajtín considera la novela como el género por excelencia para incluir la interacción de voces en el texto: “En la novela deben estar representadas todas las voces ideológicas-sociales de la época, es decir, todos los lenguajes más o menos importantes de la época; la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo” (Bajtín 1989: 225). El plurilingüismo consiste en la multiplicidad de lenguajes particulares que forman el trasfondo social de una época. Cada voz socio-ideológica se expresa a partir de un lenguaje propio y la interacción de esas voces en el texto se llama polifonía. El crítico estudia el género novelesco en particular por considerarlo nuevo frente a los géneros literarios clásicos y analiza cómo las diferentes voces de su época se relacionan en la novela, entre otros, mediante el discurso

indirecto libre, una forma lingüística nueva. Sin embargo, la teoría de Bajtín no atañe solamente la novela, sino que sirve para estudiar las transformaciones literarias de una época. Su teoría permite entonces estudiar la narrativa breve de Luisa Valenzuela y su relación con el contexto de emergencia del texto. Al ser más corta, la narrativa breve no puede pretender incluir *todas* las voces sociales de la época, pero, como en la novela, sí puede experimentar con nuevas formas estilísticas que posibiliten la interacción de diversas conciencias. Valenzuela juega con el lenguaje con el fin de encontrar aquellas formas que favorecen una mayor inclusión de voces. Bajtín afirma que incluso los discursos monológicos, interiores o personales son dialógicos porque, al utilizar el lenguaje, que es un material social, se reflejan las interacciones de voces socio-ideológicas. Sin embargo, el discurso monológico intenta esconder y negar la pluralidad. Por el contrario, Valenzuela adopta el dialogismo mediante un proceso consciente y voluntario con el fin de destacar las numerosas voces que constituyen el discurso social y así diseminar la concentración del poder del discurso hegemónico. El dialogismo de su escritura y la estructura fragmentada de su narrativa se oponen así al discurso oficial unívoco del periodo dictatorial y se presenta como resistencia a las estructuras de exclusión que marginalizan, entre otros, a las voces femeninas.

El dialogismo forma parte de la filosofía del lenguaje de Bajtín, y le permite entender el carácter social de todo lenguaje. Lo utiliza también como método de análisis, ya que permite subrayar la presencia de las diferentes voces (polifonía) y las relaciones entre ellas. Permite entender la relación entre las voces dominantes y las voces de resistencia en un texto. El dialogismo da “forma a las fuerzas centrífugas de la vida de la lengua” (Bajtín 1989: 91), oponiéndose a las tendencias centralizadoras de la lengua que se esfuerzan para

inmovilizarla. Medeiros-Lichem afirma que este método permite pensar el análisis de la ficción como reflejo de las circunstancias culturales, sociales y políticas del sujeto hablante femenino en América Latina (Medeiros-Lichem 2002: 12). Podemos percibir así la interacción social entre las voces masculinas y femeninas, como entre los lenguajes hegemónicos y los lenguajes marginales.

Luisa Valenzuela busca romper los límites de los discursos dominantes para abrir los modos de expresión. Medeiros-Lichem afirma: “In this effort to discover and verbalize the mechanism behind the abuse of power, Luisa Valenzuela unveils the concealed truths under the mask of official rhetoric” (Medeiros-Lichem 2002: 168). La retórica militar se puede entender como discurso monológico que Luisa Valenzuela subvierte al proponer varias versiones de la misma historia. El cuento retoma la confusión entre la ficción y la realidad presente durante la dictadura con el fin de cuestionar la *máscara de la retórica oficial*. La protagonista subvierte la teatralización de espacio nacional, utilizando otras máscaras para apropiarse del poder.

1.3.2. El análisis de “Cuarta versión”

“Cuarta versión” empieza cuando la narradora intenta recomponer la historia de una actriz, Bella (pronunciado Bel/la) a partir de lo que ésta escribió: “*Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora*” (Cv 205, cursiva en el texto)⁹. Desde el principio, la narradora se encuentra ante la dificultad de contar la historia por el problema práctico de tener que organizar los

⁹ Todas las citas que vienen del cuento “Cuarta versión” (Cv) respetan el texto en cuanto a las cursivas ya que tienen la función de identificar la voz narradora en el cuento. Las cursivas indican que la narradora interviene en la construcción del relato. Las citas están sacadas de la edición del cuento en el libro *Cuentos completos y uno más*, 2008 (1999).

papeles escritos por la protagonista, y ante la dificultad psicológica y social de narrar los acontecimientos de una historia cruel y violenta. La historia contada por Bella parece haber sido censurada pues sólo cuenta su historia de amor; la narradora juega con los límites de esa censura, tratando de desvelar la historia de mayor trascendencia, la de los asilados políticos.

La historia de Bella comienza con una invitación para asistir a una recepción en una embajada –no sabemos cuál– para saludar al nuevo embajador, Pedro. Allí, ella encuentra algunos amigos (Celia, periodista política; Aldo, artista, y Mara) que hablan de otros compañeros, posiblemente desaparecidos, pero Bella se aleja, confesando que no quiere saber nada de política. Durante la fiesta, intercambia una mirada cargada de pasión con el embajador y éste invita al grupo de amigos de Bella a quedarse después de la recepción. A partir de ahí, se da inicio a una sucesión de encuentros entre los amigos, Pedro y su esposa. Estas fiestas sirven de pretexto a Pedro para acercarse a Bella, cuyos amigos, por su parte, intentan sacar informaciones sobre los asilados políticos que Pedro acoge en la embajada. La versión narrada por Bella nos cuenta su historia de amor (mezclada con miedo) con el hombre a espaldas de la esposa de éste. Sin embargo, la narradora advierte que elude el relato político:

Lo que más me preocupa de esta historia es aquello que se está escamoteando, lo que no logra ser narrado. ¿Una forma del pudor, de la promesa? Lo escamoteado no es el sexo, no es el deseo como suele ocurrir en otros casos. Aquí se trata de algo que hierve con vida propia, hormigueando por los pisos altos y los subsuelos de la residencia. Los asilados políticos. De ellos se trata [...] (Cv 217)

Cuando Bella vuelve a su país tras una gira, la situación política ha empeorado. Le han allanado su departamento y no tiene noticias de sus amigos. Paralelamente, la historia de amor de Bella y Pedro se intensifica por la ausencia de la esposa del último, quien volvió

a su país. Al final, Pedro tiene que irse y decide organizar una gran fiesta en honor a Bella, a la cual ella puede invitar a quien quiera. Esa noche la guardia que ha estado vigilando la embajada desde hace mucho tiempo decide entrar para exigir que los convidados de Bella – los asilados políticos– se vayan. Pedro y Bella se interponen; esta última no quiere aceptar que expulsen a los asilados y la guardia la mata de un solo tiro. El cuento termina con la muerte de Bella y con otro principio para el cuento, narrado, esta vez, por Pedro que sopla al oído de Bella: “Cuando mi tío Ramón conoció a una actriz llamada Bella...” (Cv 247).

El cuento está narrado por tres distintas voces: la voz de Bella que ha escrito su historia en páginas sueltas; la voz de una narradora anónima que cuenta la historia de Bella -¿en esas mismas páginas?- y la voz de otra narradora, en itálica en el texto, que intenta reordenar los papeles que ha encontrado. A veces las múltiples voces casi se unen en una sola persona:

Y ésta que soy en tercera instancia se (me) sobre imprime a la crónica con una protagonista que tiene por nombre Bella (pronúnciese Bel/la) y tiene además una narradora anónima que por momentos se identifica con la protagonista y con quien yo, a mi vez, me identifico. (Cv 205-206)

Cuando las voces se superponen, seguimos la historia de Bella, a pesar de la ambigüedad enunciativa que nos impide saber con exactitud quien de las tres instancias está hablando. En otros momentos, las voces se distancian, lo que permite distinguir las diferentes perspectivas y seguir el proceso de construcción del relato por la narradora que escribe en cursiva.

Algunas críticas han sugerido que el título “Cuarta versión” se refiere a la versión que el lector construye al relacionar las tres versiones de las tres narradoras (Trevizan 1997: 56; Medeiros-Lichem 2002: 188). Sin embargo, el título también puede indicar que el texto que leemos corresponde a la cuarta versión escrita por la autora, lo que implica tres versiones preliminares a las cuales no tenemos acceso. Los comentarios de la narradora sobre sus decisiones de elegir un texto u otro, sobre la dificultad de contar y sus sospechas de la existencia de otra historia implícita en el texto insiste en el proceso de escritura que hace visible el rol de la narradora o del autor y mantiene el lector a cierta distancia de los hechos. La narración impone al lector un trabajo interpretativo ya que se ponen en tela de juicio los enunciados y la pertinencia de hablar de ellos.

Trevizan explica que la fragmentación del cuento se opone a los discursos autoritarios:

La proposición de un discurso fragmentario le sirve a Valenzuela para exponer un texto cuyo diseño es opuesto al discurso autoritario, propio de la dictadura, que censuró todos los medios de comunicación y produjo un discurso oficial monolítico, cerrado y excluyente. (Trevizan 1997: 55)

Resulta imprescindible proponer un modelo de discurso que se oponga a la manera de construir el discurso oficial ya que el texto sirve “*para que esta cadena de acontecimientos no se olvide ni repita*” (Cv 205)¹⁰. Se debe resaltar la base discursiva que apoya el sistema de imposición para no reproducirla. El cuento denuncia la transparencia y neutralidad de la construcción de los discursos historiográficos que se presentan como verdad y como hechos

¹⁰ El enunciado “*para que [...] no se olvide ni repita*” hace referencia a los trabajos posteriores a la dictadura para desvelar la verdad y contar los hechos, como el texto *Nunca Más* publicado por la CONADEP (1984) o el lema “Para que nunca más se repita” durante la comisión por la Verdad en Chile.

incontestables, y esconden así las razones políticas y los intereses que hay detrás de su construcción.

En vez de adoptar un punto de vista único, Luisa Valenzuela adopta un método dialógico, en el cual el lector participa junto con las otras voces. Medeiros-Lichem afirma: “the *double-voice* dynamic is to be found in the ‘Fourth Version’ in the conflict between the dominant monologic discursive system of authoritarian dictatorship in dialogic interaction with the centrifugal voices of dissidence, the images of collective suffering that the author tries to capture to evade forgetfulness” (Medeiros-Lichem 2002: 191). En “Cuarta versión”, el rol de la narradora (en cursiva) es reconstituir los hechos de una realidad incontable, tratando de traspasar la barrera de la censura:

Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar el rompecabezas. De estampar en alguna parte la memoria congelada de los hechos para que esta cadena de acontecimientos no se olvide ni repita. Quiero a toda costa reconstruir la historia. (Cv 205)

La narradora explica que elige las pocas partes que mencionan a los asilados políticos porque trata de hacer surgir hechos encubiertos:

“Cuarta version” is then also a narration of the unutterable, the indescribable, the voice of fear, of what is censored, of the unsayable. The text pervades the atmosphere of political oppression at the time of the military dictatorship in the Argentina of the Dirty War (Medeiros-Lichem 2002: 189).

Al traspasar la censura, no se puede pretender imponer otra versión inmutable de los hechos. El cuento está construido a partir de papeles sueltos y tiene múltiples principios posibles; por lo tanto, los lectores saben que la historia hubiera podido ser diferente, pero que ésta fue la versión que la narradora eligió contar. Hay que imaginarse entonces que la

“verdadera” historia fue mucho más compleja de lo que se expone en el cuento y que podrían existir varias versiones de los mismos acontecimientos.

En *Peligrosas palabras*, Valenzuela explica su concepción de la escritura y lo que, según ella, corresponde a la especificidad femenina. Afirma que a las escritoras les gusta jugar con la ambigüedad que evidencia las múltiples interpretaciones a que da lugar:

Los rígidos semiólogos hablan de la “contaminación” del lenguaje y se refieren a la polisemia, es decir, a los desconcertantes sinónimos, a la analogía y a las diversas connotaciones que en cada palabra perturban su naturaleza y su funcionamiento.

Las escritoras hacemos nuestro agosto con estas llamadas contaminaciones, las afilamos, les sacamos brillo, las exponemos de la mejor manera posible para que la luz de la lectura haga resaltar todas sus facetas, hasta las más ocultas, aquellas con las que se nos imponía silencio. (Valenzuela 2001: 33-34)

Para Valenzuela, no hay necesidad de encerrar la palabra en un significado fijo, sino que prefiere jugar con el dialogismo de la palabra. En “Cuarta versión”, Bella afirma: “Digamos que el poder no duda, si hay alguien que no duda ésa es la gente del gobierno, los que tienen el poder entre manos. La duda hace sufrir, la certidumbre nos impulsa a hacer sufrir a los otros” (Cv 241). La duda, la polifonía y la fragmentación se oponen al discurso monológico de la hegemonía, pero sobre todo se escapan de la relación vertical de la imposición, convirtiéndose en la base de una objetividad alternativa que acepta varios puntos de vista posibles para analizar un hecho histórico. Para Luisa Valenzuela, este tipo de lenguaje, fundamentado en el dialogismo, es mucho más realista: “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” (Valenzuela 2001: 134).

Diana Taylor afirma que, durante la dictadura, el estado nacional se convierte en teatro, en el cual resulta difícil distinguir lo real de lo ficticio. Los militares utilizan significados como “enfermedad”, “subversión”, “mujer”, “nación”, “orden” cuyas definiciones tienen coherencia únicamente en el contexto de su retórica de Seguridad Nacional; es decir que los militares construyen un discurso monológico para llevar a cabo un cambio ideológico en el país. Frente a ello, la población está llamada a participar en la ficción del estado o correr el riesgo de “desaparecer”. En “Cuarta versión”, se puede entender el teatro como espacio de acción militar de dos maneras: la máscara de Bella que trasciende el límite entre lo privado y lo público por el uso de la ficción, y la mediación de la realidad (que se ve en el relato contado por otro o en las maneras de protegerse de la violencia estatal).

La primera máscara de Bella es el texto que relata su historia de amor ya que elude el relato político: “the story of Pedro and Bella is only a mask to cover the hidden reality of the *desaparecidos*” (Medeiros-Lichem 2002: 191). La historia de amor se superpone a la otra y, al mismo tiempo, actúa como revelador de la subjetividad femenina. Por un lado, ella es cada vez más consciente de lo que significa ayudar a los asilados políticos (de su necesidad de auxilio y del peligro de ayudarlos); por otra parte, su historia de amor le permite tocar otro miedo, que viene de la búsqueda de una autenticidad propia que rompe con su rol de actriz y que la lleva a “armar” un lenguaje del deseo.

Bella habla de su amor en términos de miedo. De hecho, está jugando su vida con esta relación, que terminará con su muerte:

Bella comenzó su lentísima caída y Pedro no encontró fuerzas para sostenerla, sólo pudo abrazarla e irla acompañando hacia abajo. *Y con la boca pegada a su oído empezó a narrarle esta precisa historia:*

—Cuando mi tío Ramón conoció a una actriz llamada Bella... (Cv 247)

Es significativo que el cuento termine con un principio: ¿quién sabe lo que podría recelar esa nueva versión de los hechos? Este final puede ser interpretado como el principio de la historia contada desde la perspectiva del hombre (Magnarelli 1991: 165): el tío Ramón se convierte en el personaje principal del relato, relegando a Bella a un segundo plano.

El tío Ramón es un personaje inventado por Pedro y podemos pensar que son una sola persona. El personaje permite a Pedro hablar de sí mismo y forma parte de un lenguaje que comparte la pareja. La esposa de Pedro lo escucha contar historias de su tío Ramón y pregunta: “¿Cómo no conocí a tu tío Ramón, cómo nunca me hablaste de él? – Deja, mujer. Tú ya sabes demasiadas cosas de mí. El tío Ramón es un familiar que tengo sólo para Bella” (Cv 220-221). Se precisa luego que este personaje ficticio sirve para hablar con códigos de las actividades subversivas, cuando Bella le dice a Pedro:

Por todas tus historias del tío Ramón y demás delirios: mensajes cifrados. Todos mensajes en código que nos hemos estado pasando por teléfono, señor embajador, claro que sí. Usted me decía Cuando mi tío Ramón... y eso significaba que yo debía entregarle un importante documento sobre la guerrilla o algo parecido. Y si se llegaba a mencionar la palabra cama, ni hablemos. Las implicaciones altamente subversivas eran obvias. (Cv 234)

Este lenguaje secreto permite a la pareja comunicarse sin temer que alguien escuche sus conversaciones sobre los asilados y nos recuerda que las páginas escritas por Bella deben haber sido censuradas.

La muerte de Bella está causada por su compromiso político, pero está ligado ante todo a su historia de amor. Muchos de los cuentos de Luisa Valenzuela vinculan la sexualidad y la política. Al hacerlo transgreden las barreras de las esferas domésticas y públicas. La doble militancia por la democracia en el país y en la casa, es justamente una

lucha por borrar esas barreras. El mismo régimen militar transgredió el límite al introducirse en lo más privado de la población, al controlar hasta sus deseos, debilitando su mente y torturando su cuerpo. La denuncia de tal violencia no puede ser solamente pública y no hay que entender la presencia del erotismo y de la historia de amor de Bella como una mera historia personal. Su historia de amor es una historia política y contarla es un acto político. Ahí reside la transgresión de las barreras entre lo privado y lo público.

La historia se escribe por la fuerza del deseo de Bella. La pasión de los amantes explica por qué el Embajador permitió que Bella entrara a la embajada a una cantidad indeterminada de perseguidos políticos que necesitaban asilarse. (Trevizan 1997: 59)

Luisa Valenzuela habla de una escritura femenina que viene del deseo: “instantes antes de cobrar vida propia el lenguaje se erotiza” (Valenzuela 2001: 23). Al contar su historia, Bella escribe su deseo y desafía tanto a la censura bajo el gobierno militar como a los modelos dominantes de la sociedad patriarcal, que niega la existencia de una erótica femenina¹¹:

De todo esto está atenta Bella, y también atenta está a los peligros mientras camina por las oscuras calles [...] a su salida de la embajada [...] Cuando la sospechosa es ella, a todas luces, ella quien infringe las leyes para armar el incierto andamiaje del deseo. (Cv 239)

Su deseo por Pedro provoca otro tipo de miedo que la lleva a descubrir algo que la aterroriza: está descubriendo gradualmente lo que implica su compromiso político:

Sensación confusa como la de estar al borde de un descubrimiento que muy bien podría llevarla a la catástrofe. Nada vinculado con el miedo concreto y confesable que flotaba por las calles de esa ciudad en esos tiempos de violencia. Miedo ajeno a la agresión policial, a las *razzias*, a las desapariciones y torturas. (Cv 212)

¹¹ Trevizan propone leer “no sólo la llaga expuesta, sino también el texto del deseo en un espacio que se presenta resbaladizo” (1997: 44).

No hay espacio para la mujer en la esfera política, tampoco se le permite hablar de su erotismo. Bella transgrede su rol en búsqueda de sí misma, como sujeto activo. No es entonces ni inocente ni ingenua, sino atenta a todo lo que acontece durante las fiestas, atenta a la presencia de policías y a los murmullos de los asilados (Cv 209). No le interesan solamente las fiestas y su pasión con Pedro: “Sobre la cama entre sábanas dormidas vaya a saber por quién *¿algún refugiado político? ¿uno de los tantos asilados?* Bella quería enterarse de la verdad, saber por fin todo de Pedro” (Cv 230).

La frivolidad es otra máscara de Bella: “Se pintó con esmero para ir a la fiesta [...] no se dijo ¡Cuidado! Al cruzar el camión que llevaba escrito en la retaguardia *La mujer es como el indio, se pinta cuando quiere guerra*” (Cv 208). Esta frase da indicios de que Bella no es tan ingenua, sino que tiene conciencia de lo que hace y por eso lo esconde. Sabe que necesita esa máscara para cubrir su actividad política:

For Bella, maintenance of a superficial frivolity is a radical and rigorous form of work. It is, in fact, her life’s work, preserving her life to protect others. For Bella, the distance professionally enforced between representation and reality constitutes a shadowy revolutionary praxis. (Castillo 1992: 112)

La práctica revolucionaria de Bella consiste en desafiar la censura y traspasar su rol de mujer como objeto de deseo sexual.

Al principio del capítulo, vimos que todos los oponentes al régimen tenían que desaparecer, sea por la fuerza de la represión militar, la autocensura o el paso a la clandestinidad. “Cuarta versión” aborda la cuestión de los asilados políticos que Pedro recibe en la embajada. Ésta se convierte en un *no-lugar* para los asilados que ya no pueden circular por el país ni pueden tener ningún contacto con el exterior: “*Durante el tiempo de su refugio el asilado queda suspendido en el no-lugar de la embajada. Ya no está en su*

propio país – asiento de la embajada – y por lo tanto no está en ninguna parte” (Cv 219).

Ningún asilado está descrito individualmente, solamente se los menciona aunque el cuento se desarrolle principalmente en la embajada. Es casi como si fueran desaparecidos del mapa nacional. La fuerza represiva del Estado para eliminar la “subversión” es tan violenta y omnipresente que los “subversivos” ya no pueden “existir” en las calles. Una vez que alguien está caracterizado como “amenaza”, la persona tiene que “desaparecer” por “propia voluntad” o correr el riesgo de hacerse secuestrar por los militares. Por otra parte, todos los familiares del “subversivo” tienen que olvidar a las personas dichas subversivas. El cuento consta de varias alusiones a ello: “Navoni pasó a la clandestinidad. Olvidáte de su nombre, borralo de tu libreta de direcciones” (Cv 208).

En lo que Diana Taylor llama el teatro de los militares, se pierde la capacidad de distinguir la realidad de la ficción. Las desapariciones alimentan esa confusión ya que no se sabe si las personas desaparecidas están muertas o detenidas, si han hecho algo o no. “Cuarta versión” juega con los límites de la ficción y, al hacerlo, también desafía la censura. Los amigos preguntan a Pedro, el embajador, sobre los asilados políticos, pero éste no quiere responder a esas preguntas espinosas: “Mara los volvió a llamar a la irrealdad para no permitirles olvidar que en su casa, en lo alto, estaban al resguardado de las feroces acechanzas externas [...] *Todo para evitar mencionar lo inmencionable*” (Cv 214).

Es significativo que Bella, la protagonista, sea una actriz. Bella cuida mucho su apariencia y en muchas ocasiones se menciona su belleza: “delicadamente vestida de asombro con superpuestas prendas de colores vivos y toda la parafernalia necesaria para que no la confundan con aquellas que se disfrazan de cóctel para ir a un ídem” (Cv 207). Sin embargo, la narradora anónima aclara: “De todos modos, ni tan bella como indicaría su

nombre ni tan ¿sofisticada? Aunque a veces algo de eso hay, sobre todo cuando juega su papel o simplemente cuando opta por mostrarse: - mi papel es estar viva” (Cv 207-208). Vimos que en el régimen dictatorial la posibilidad de “existir” como sujeto de la nación resulta difícil ya que el discurso, además de ser extremadamente normativo, vincula arbitrariamente la subversión con cualquier tipo de acción que pueda parecer antipatriótica, anticristiana o comunista. Cuando Bella dice que su papel es estar viva, sugiere que su vida es un teatro y que tiene que llevar puesta una máscara para sobrevivir. Estas líneas, que aparecen al principio del cuento, funcionan como una premonición de los acontecimientos posteriores. En la última fiesta, Bella no acepta que los asilados se vayan de la embajada y encuentra la muerte. Magnarelli afirma: “La sugestión subyacente es que muere en búsqueda de una autenticidad, en su tentativa de dejar de ser actriz en la vida” (Magnarelli 1991: 164). En este momento, Bella se desprende de su máscara, en una búsqueda por la autenticidad, y rompe con el pacto de silencio y de pasividad impuesto por los militares. La narradora advierte al principio:

Más allá de lo que dejan traslucir estos papeles ahora en mi poder, pienso que Bella estaba mucho más comprometida políticamente de lo que jamás había querido admitir, ni siquiera a sí misma. Los papeles narran su historia de amor, no su historia de muerte. (Cv 219)

Como actriz, Bella hace una gira en países extranjeros, para una representación sobre la tortura. Cuando quiere regresar a su casa, Pedro le dice que los militares fueron a su departamento, lo que significa que la vigilan. Bella, pensando en su regreso a casa escribe:

De la representación a la verdad, del simulacro al hecho. Un solo paso. El que damos al saltar de la imaginación hasta este lado ¿qué lado? el de la llamada realidad, la Tan Mentada que nos hace jugarretas y ahí estamos oscilando como títeres colgaditos de un hilo. Si vuelvo a mi país y me golpean, me va a doler. Si me duele sabré que este

cuerpo (en escena me sacudo, me retuerzo bajo los supuestos golpes que casi casi me hacen doler ¿es mi cuerpo?). Mi cuerpo será, si vuelvo. Éste que aquí toco, tan al alcance de mi mano. Cuando le arranquen un pedazo será entero mi cuerpo. En cada mutilado pedacito de mí misma seré yo. Y así lo represento y representando, soy. La tortura en escena, la misma que tantos están sufriendo, la que quizá me espere en casa cuando vuelva. (Cv 232)

Para ella, su papel en el teatro se confunde con su papel en la realidad, pero sabe que vivir como en un teatro no le permite sentir su cuerpo tanto como en la realidad. Afirma querer volver a su casa, para sentir su cuerpo, pero, a la vez, tiene miedo a la tortura. En otro momento, la narradora anónima dice, hablando de Bella: “suspendida entre dos aguas, comprendiendo por fin a fondo a aquellos quienes había dejado atrás encerrados en la residencia” (Cv 234). Sentir su cuerpo y aceptar su implicación en las actividades políticas proporcionan a Bella el contacto con su autenticidad.

La confusión del límite entre lo real y lo ficticio, en el cuento, subvierte la teatralización del espacio público por los militares que intentan convencer de la legitimidad de su “guerra”. Esa guerra es, de hecho, un terrorismo de estado que se inserta en el espacio privado para infundir miedo. Como vimos al principio del capítulo, la “cultura del miedo” forma parte de la vida cotidiana. El miedo de Bella se entrecruza con su sentimiento de amor por Pedro, pues esa relación le permite cumplir su propósito político y personal. Si la artificialidad le permite a Bella sobrevivir, su prueba de autenticidad al final del relato la lleva a la muerte.

El cuento también evidencia la construcción de los discursos de dominación y propone el dialogismo y polifonía como enunciación alternativa. La multiplicidad de versiones y de puntos de vista forma un lenguaje nuevo que se apoya en otro tipo de

“objetividad”. Cuando la realidad de la dictadura está hecha de ficciones, cabe cuestionar el mismo concepto de “realidad”. Valenzuela propone un discurso alternativo que *presupone* la polifonía, criticando el concepto mismo de discurso hegemónico. Ofrece así una manera de pensar y de representar la realidad que se basa en los múltiples puntos de vistas (que son socio-ideológicos, según Bajtín) para reflejar las relaciones de poder presente en la sociedad. La narrativa de Valenzuela presenta un discurso de resistencia contra la hegemonía dictatorial y patriarcal, pero, sobre todo, una forma de expresión que pertenece a relaciones sociales horizontales que siempre implica un diálogo. En el capítulo dos, profundizaremos el vínculo entre la política y la sexualidad en los cuentos de Valenzuela, al estudiar como su propuesta por un lenguaje alternativo se hace a partir de una erótica propiamente femenina. Mostraremos también cómo la “objetividad femenina” viene tanto de la racionalidad como de la corporalidad.

2. Escritura con el cuerpo: lenguaje, cuerpo y memoria en “Cambio de armas” (1982) y “El zurcidor invisible” (1993)

El propósito de este capítulo es entender el concepto de *escritura con el cuerpo* que Luisa Valenzuela ha descrito en ensayos y entrevistas, especialmente en *Peligrosas palabras* (2001), y que elabora a partir de su propia narrativa. Después de haber trazado brevemente las ideas de la escritora entorno a la escritura femenina y la escritura con el cuerpo, recurriremos a las conceptualizaciones del cuerpo de Rosi Braidotti y Judith Butler, que nos ayudarán a entender la posición crítica de Valenzuela. Terminaremos con el estudio de dos cuentos: “Cambio de armas”, publicado en el libro homónimo en 1982, y “El zurcidor invisible”, publicado en *Simetrías* en 1993. Ambos textos proveen un material narrativo para entender el concepto de escritura con el cuerpo, que se presenta como resistencia al pensamiento binario que es jerárquico y excluyente. En este sentido, la escritura con el cuerpo propone una expresión alternativa, a partir de un deseo propio, para oponerse a las estructuras de dominación.

2.1. *Peligrosas palabras*

En *Peligrosas palabras*, ensayos publicados en el 2001 pero escritos “a lo largo de casi treinta años de activismo literario” (2001: 13), Luisa Valenzuela nos transmite sus reflexiones sobre el concepto de escritura con el cuerpo. La crítica que formula viene del análisis de su propia narrativa:

Creo en los caminos alquímicos y me ha tocado a mí la llamada *vía lunar*, que contrariamente a la *vía solar* transita de la práctica a la teoría. Es decir que primero hago, siguiendo el hilo narrativo o la llamada inspiración, y después trato de entender lo que hice, y sobre todo por que lo hice. Literariamente hablando, claro está. (2001:11)¹²

Su “teoría feminista literaria”, expresión utilizada por Amy Kaminsky, está contextualizada y surge de su propia experiencia como mujer y como escritora. Podemos hablar de una teoría literaria feminista aunque la escritora afirma que no se considera como tal por no encerrarse en categorías o dogmas. Valenzuela explica en una entrevista: “ahora formo parte de las escritoras que dicen no ser feministas, simplemente para no sentirme encasillada y obligada a enfocar el mundo con una sola óptica. Sin embargo creo que nací feminista en cuanto a las luchas de reivindicación se refiere” (Díaz 1996: 27)¹³. Luisa Valenzuela no quiere escribir a partir de una ideología o corriente, porque busca la liberación del discurso, cuyo carácter constituye la base de la escritura con el cuerpo y de la escritura femenina. Para ella, la escritura con el cuerpo implica todo: la mente y el cuerpo, la identidad sexual y el contexto político¹⁴.

En un primer momento, Valenzuela no creía en la existencia de una escritura femenina propiamente dicha. Le gustaba pensar que su escritura valía como las otras y que

¹² Amy Kaminsky (2010) retoma la expresión de Luisa Valenzuela en el artículo, “Luisa Valenzuela toma la *vía lunar*”, en el cual explica la contribución teórica de la escritora: “Quizás la contribución más contundente de Valenzuela a la teoría literaria feminista es su exploración de la densa estructura que entrelaza el miasma del deseo con la responsabilidad social y política del artista” (Kaminsky 2010: 195). El trabajo crítico y la narrativa de Luisa Valenzuela se complementan y, de ahí, se debe entender su participación a la teoría.

¹³ Aunque la distancia que toma con el término “feminista” es muy legítima, se puede considerar el aporte de la escritora a la teoría literaria feminista. Al tomar en cuenta la complejidad y la multiplicidad de posición dentro del feminismo, hablar de esta forma no perjudica ni contradice la posición de Luisa Valenzuela.

¹⁴ En *Peligrosas palabras* (2001), Luisa Valenzuela se distancia de las feministas francesas que hablan de “escribir el cuerpo”: “Más allá de las simplistas recomendaciones de las feministas francesas (Hélène Cixous, Luce Irigaray) que proponían escribir y describir el cuerpo de la mujer en todos sus esplendores y bajezas (dicho esto último sin ánimo peyorativo sino tan sólo como indicador del bajo vientre), encuentro en señeras escritoras latinoamericanas algo que podríamos categorizar como un regodeo en el asco” (2001: 46) y sigue “La sabiduría de ciertas escritoras consiste en ir más allá del horror y la vergüenza y articular una forma de aceptación del rechazo” (2001: 47).

se debía juzgar el texto por sí solo, haciendo abstracción del sexo del autor. Sin embargo, resulta evidente que la gran mayoría de los autores canonizados, es decir, los que determinan los criterios de una buena literatura, son hombres y que aquellos criterios corresponden a su estilo de escritura. Asimismo, Valenzuela cuenta que, un día al escribir una ponencia sobre la *no existencia del lenguaje femenino*, sus propias palabras la desmintieron. Tuvo que retractarse al entender que: “instantes antes de cobrar vida propia 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” (2001: 23). Se percató del carácter distintivo de la expresión femenina, por la posición de la mujer frente a los discursos dominantes y a las barreras de la censura.

El lenguaje femenino existe entonces no por una esencia de la mujer que modifica la palabra, sino por una posición social definida a través del cuerpo sexuado y por la resistencia contra las imposiciones normativas que vienen de la tradición literaria, de las políticas estatales o de las relaciones sociales impregnadas en la cultura. Al estar situado en esos ejes de dominación y de poder, el cuerpo de la mujer tinta la expresión femenina, oponiéndose al lenguaje dominante:

Porque el lenguaje es sexo (y el nuestro es sexo femenino) y porque la palabra es cuerpo [...] es un cambio radical en la carga eléctrica de las palabras. Les invertimos los polos, les hacemos positivas o negativas según nuestras propias necesidades y no siguiendo las imposiciones del lenguaje heredado, el falócrata. (Valenzuela 2001: 26)

Caracterizar el lenguaje de mujer con un estilo más sensible, emotivo o corporal ha sido la razón de su exclusión de las autoridades literarias. Sin embargo, la escritura con el cuerpo, tal como la concibe Luisa Valenzuela, no es una prueba de la esencia femenina, ni

un rechazo total de la razón, sino la participación del cuerpo en la escritura. La concepción del sujeto está al centro de la elaboración de una escritura con el cuerpo, ya que la expresión no viene solamente de la razón del individuo¹⁵. Luisa Valenzuela dice que a veces se asusta de lo que escribe: “Escribo para asombrarme, para descubrir, para sacar de alguna zona inexplorada que podríamos llamar el inconsciente algo que *hasta el momento ignoraba saber*” (2001: 76, énfasis añadido). El cuerpo encierra conocimientos y, por eso, desplaza la posición central de la razón. El proceso escritural implica tanto la conciencia como el inconsciente. La parte inconsciente, corporal y material del sujeto impide considerarlo como un ser completamente consciente de sí mismo. Nelly Richard afirma:

Le exigen al feminismo repensar la identidad social y sexual: la identidad ya no como la autoexpresión coherente de un yo unificado (por “femenino” que sea el modelo), sino como una dinámica tensional cruzada por una multiplicidad de fuerzas heterogéneas que la mantienen en constante desequilibrio. (Richard, 1993: 41)

A Luisa Valenzuela le interesa jugar con estos desequilibrios de la identidad que constituyen el momento de ruptura en la unidad del sujeto. La escritura con el cuerpo se genera a partir de estos quiebres del sujeto y de la voluntad por traspasar los límites de la censura.

No hay que confundir la escritura con el cuerpo con una escritura automática completamente inconsciente, ya que el proceso de expresión implica tanto la parte consciente y crítica, como la parte inconsciente y no censurada. Por eso, Luisa Valenzuela

¹⁵ Deleuze y Guattari hablan de una no coincidencia del sujeto con su conciencia. Rosi Braidotti afirma que los autores subrayan: “the structural noncoincidence of the subject with his/her consciousness. This noncoincidence is a radical disjunction that separates the thinking subject from the normative image of thought based on the phallogocentric system.” (Braidotti 1994: 101).

habla de liberación del discurso que, de un mismo movimiento, permite ir siempre más hondo en los abismos de la subjetividad y traspasar todo límite que encierra el sujeto:

Creo [...] en todo lo que nos permita movernos más allá de nuestro limitado pensamiento, más allá de las censuras propias y de las ajenas, que pueden ser letales. Un paso de costado para poder observar la acción al mismo tiempo que se la realiza. Un paso imprescindible para que la visión de una realidad poética no se vea contaminada por dogmas o mensajes. (Valenzuela 2001: 133)

Cuando la escritura rechaza los dogmas y la verdad única, el texto se libera y da lugar a otra objetividad, en la cual está involucrado el cuerpo, la materia, las ambigüedades y las contradicciones. La realidad es percibida de manera diferente fuera de las líneas trazadas por los discursos oficiales.

Entonces, ¿Qué significa la escritura con el cuerpo? Como ya afirmamos, no debe ser entendida como prueba de la esencia femenina, ni como garante de características biológicas. Por el contrario, ese tipo de expresión evidencia las relaciones de poder. Liliana Trevizan explica la relación entre cuerpo, lenguaje y poder: “El ejercicio escritural de la mujer es un esfuerzo para mostrar a nivel del discurso cómo y cuánto la política contemporánea –sobre todo su expresión más represiva- ha pasado por el cuerpo de la mujer” (1997: 79). El cuerpo está atravesado por líneas de poder y por relaciones sociales de todo tipo, llevando a una expresión que toma en cuenta todos los aspectos del sujeto. La escritura con el cuerpo supone la imposibilidad de separar el cuerpo de la mente y la subjetividad de la materialidad. Veremos a continuación cómo se ha entendido el cuerpo en la teoría feminista.

2.2. El cuerpo y la literatura femenina según Braidotti, Irigaray y Butler

El cuerpo ha llegado a ser un concepto muy discutido por la crítica feminista y se imbrica en el debate sobre la distinción entre naturaleza y cultura. Para salir de las oposiciones binarias que asocian la mujer con la naturaleza y el cuerpo, y el hombre con la cultura y la razón, las feministas han propuesto el *género* como una construcción social de lo femenino y de lo masculino. Así, la identidad femenina ya no está determinada por un destino biológico, sino por una construcción social, lo que da mucha más libertad a las mujeres.

Sin embargo, esa escisión entre sexo y género sigue distinguiendo lo natural de lo cultural. El cuerpo biológico, como la naturaleza, es visto como inerte y pasivo; contiene pulsiones y pasiones originales que son controladas por la mente del individuo conformado socialmente. La construcción del género femenino otorga sentido a un estado original, el sexo. Si bien las identidades sexuales se hacen más complejas, todavía se tiende a *esencializarlas*¹⁶.

Para Judith Butler, el sexo tiene también una significación social y el género viene a desplazar el sentido del sexo sin suplantarlo: « Le sexe non seulement fonctionne comme une norme, mais fait partie d'une pratique régulatrice qui produit les corps qu'elle régit » (Butler 2009: 15). El sexo es entonces una « construcción ideal » que se materializa con el

¹⁶ Por otra parte, varios autores, como Bruno Latour o Donna Haraway, cuestionan la validez de la separación entre la naturaleza y la cultura que viene de un pensamiento moderno, antropocéntrico y falocéntrico. Bruno Latour explica cómo la idea moderna de naturaleza y el discurso científico objetivo sobre el mundo sirvió para legitimar decisiones políticas (culturales) al presentarse como irrefutable y como verdad única. Donna Haraway muestra la dificultad de discernir lo natural de lo cultural (o científico) en casos como la fecundación artificial. Tampoco es válido pensar que lo natural es inerte y pasivo, ya que, por el contrario, la naturaleza es activa y cambiante.

tiempo y con la reiteración de las normas¹⁷. La materialidad –el cuerpo– debe pensarse como un efecto del poder. El discurso normativo es un poder que controla los cuerpos al demarcarlos y diferenciarlos; aun más, produce estos cuerpos. El cuerpo no debe ser entendido entonces como un hecho ya establecido y estático, sino como un proceso de configuración, en el cual la afirmación de la diferencia desafía la norma y abre nuevas posibilidades para redefinir las identidades. Los cuerpos están inscritos así en un *devenir* que excede la norma y la retrabaja (Butler 2006b: 44).

Rosi Braidotti afirma que las feministas han sustituido la visión unitaria del sujeto por una noción de subjetividad múltiple, compleja y contradictoria en la que la corporalidad toma el lugar antes ocupado por la primacía de la razón (Braidotti 2009: 42). Ella explica que las feministas posestructuralistas rechazan el dualismo naturaleza/cultura, al hacer hincapié en el *sujeto femenino encarnado*.

Elles dé-essentialisent le corps, c'est-à-dire qu'elles refusent de le réduire à sa nature brute –on nait femme- ou à une simple construction sociale –on devient femme. Au lieu de cela, elles situent le corps à l'intersection de la nature et de la culture, dans une zone de haute turbulence de pouvoir. (Braidotti 2009: 67)

Braidotti define el cuerpo como el cruce entre la materialidad y la subjetividad; insiste en la estructura material y sexuada del sujeto, que no es individual, pero está ligada de varias formas a las relaciones sociales y políticas: « La sexualité en tant qu'institution sociale et symbolique, matérielle et sémiotique est singularisée comme l'emplacement primordial du pouvoir, d'une façon complexe qui inclut aussi bien les macro-relations que les micro-relations » (Braidotti 2009: 69). El cuerpo no es solamente un espacio discursivo en el cual

¹⁷ Judith Butler muestra cómo la clasificación del sexo es también una práctica reguladora que construye la norma sexual. La teórica da el ejemplo de los intersexos que nacen con órganos sexuales “diferentes” y de los padres que, con los consejos de los médicos, psicólogos, etc., tienen que elegir un sexo (hembra o varón) para el bebe (2006b).

se inscriben múltiples códigos (raza, sexo, edad, clase, etc.) y que está atravesado por fuerzas simbólicas; también es material; ambos son indisociables. Braidotti afirma que es materia inteligente e inteligencia materializada (2009: 68).

Esta definición de cuerpo es importante para entender la literatura femenina, y particularmente la escritura con el cuerpo, definida como un instrumento discursivo que se opone a las técnicas discursivas hegemónicas. El ejercicio de escritura no es entonces solamente mental o corporal, ni racional o emotivo. Está en el cruce de los dos ejes. En una entrevista, Luisa Valenzuela afirma que la escritura con el cuerpo necesita tanto de la mente como del cuerpo; es la integración de estos elementos supuestamente antagónicos:

Mientras se escribe con la cabeza domina el logos sobre el eros. Cuando se hace el amor domina el eros sobre el logos. Entonces 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, porque en el momento en que uno se quiere apropiarse de la situación se pierde el equilibrio y se apropia o el cuerpo o la mente. (Díaz 1996: 41)

La escritura femenina desafía el discurso hegemónico masculino, racional y estructurado, al provocar cambios en los procesos de escritura y por consiguiente en la manera de pensar. Hélène Cixous cree que la creatividad es esencial en la escritura femenina para deshacerse de la dinámica de las estructuras patriarcales, sin tener que apropiarse del deseo del otro (Braidotti 1991: 241). Uno de los propósitos del feminismo y de ciertas literaturas femeninas es subvertir las oposiciones binarias provenientes de las lógicas patriarcales, para ofrecer una lógica de multiplicidad donde el Otro no es el opuesto del uno, pero más bien una parte de una heterogeneidad, que comprende y acepta la alteridad.

El deseo de la mujer es el vínculo que la une a su cuerpo material-sexual y a su subjetividad. El deseo puede estar controlado de muchas formas por la autoridad, pero el

contacto con éste permite también a la mujer definirse como sujeto. Debra Castillo, a través de su estudio de la narrativa de Luisa Valenzuela, afirma:

Men dominate women by dominating the range of expression of eroticism; until women learn to take control of their share of erotic/obscene language, they will continue to be dominated in other realms as well, for by appropriating the language of desire, men appropriate as well what is *propio* to women, what is their very own, though alienated custom. [...] To appropriate in this strong sense is an act of hope, a call for transformation of social and political and linguistic and interpersonal relations, a demand for a different reading, for reading otherwise. (Castillo 1992: 99-100, cursiva suya)

La reapropiación del deseo de la mujer y de su sintaxis conlleva a cambios en las relaciones interpersonales y la relación de género. Para Luisa Valenzuela, la expresión del deseo implica formar otro tipo de lenguaje, oponiéndose a los discursos normativos que controlan la expresión femenina sobre el erotismo. Ante todo, hace falta “recuperar” y “decir” el deseo; Luisa Valenzuela dice en una entrevista:

No se puede separar el logos del cuerpo. Están los dos juntos de alguna extraña manera, que a mí es lo que me interesa. Y ahí es donde perdés el poder, no te importa, porque ahí la palabra no va a ser para dominar al otro tanto como para decir tu esencia, expresar tu deseo. Y ese decir tu deseo es muy difícil porque, como sabés, el deseo no quiere ser dicho, entonces va a luchar y esa es una manera de dominar al otro, que el otro diga su deseo. [...] Por otro lado, creo que a la mujer se le ha quitado el don de la palabra. Esa es la recuperación que estamos haciendo todas las escritoras. De recuperar la palabra del sujeto del deseo. (Díaz 1996: 32)

La recuperación del discurso propio permite escapar de las estructuras de dominación masculina sobre la expresión del erotismo femenino, pero también participa en la formulación de una escritura “corporal” que tiene como característica primordial no imponerse sobre el otro. En este sentido, podemos entender el cambio en las relaciones interpersonales que aparece en la cita anterior de Debra Castillo. La reapropiación del deseo propio lleva a definir una subjetividad femenina propia:

Hay conciencia de cuerpo también para el cuerpo de nuestra escritura. Sería ésta una forma de defender nuestro propio oscuro deseo, nuestras fantasías eróticas tan distintas de las del hombre [...] Defendemos por lo tanto el erotismo de nuestra propia lengua y de nuestra literatura, para no seguir siendo el espejo del deseo de los hombres. (Valenzuela 2001: 27-28)¹⁸

Esa escritura alternativa *con el cuerpo* modifica las relaciones de género porque critica todo tipo de discursos normativos que intentan controlar los cuerpos. Para Butler, el “yo” está hecho de las normas de un mundo que no se ha elegido, pero puede mantener una relación crítica y transformadora con aquéllas (Butler 2006b: 15). Mantener la relación crítica abre las posibilidades de modos de vida alternativos. La escritura con el cuerpo se presenta entonces como un modo alternativo de representar el sujeto que puede afirmar su carga sexual y, al mismo tiempo, mantener esa relación crítica con el contexto socio-político y discursivo. El sujeto se desarrolla en medio de los discursos normativos que lo definen y de sus posibilidades de resistencia a ello, formando parte de una red compleja de relaciones de poder. A Luisa Valenzuela, no le interesa describir una oposición marcada entre lo bueno y lo malo, lo débil y lo fuerte, lo femenino y lo masculino, sino dar cuenta de la complejidad de esas relaciones que forman parte de la subjetividad. La escritura con el cuerpo es la forma de liberar el discurso de los límites de esas categorías y explorar las zonas grises.

2.3. El cuerpo en los cuentos de Luisa Valenzuela

La cuestión del control sobre los cuerpos se presenta de manera urgente en el contexto del régimen militar, ya que la violencia física parece ser omnipresente. La

¹⁸ Luisa Valenzuela explica la diferencia entre una pornografía masculina y un erotismo femenino por medio de su comprensión de la palabra pornografía: “Por/no/grafía = por no escribir. Es decir por no transformar las meras palabras que describen al sexo en un material diferido, elaborado, en un conjunto de vocablos que habrá de brindar su plusvalía, el metamensaje, el subtexto, algo acompañado por un suplemento de poesía” (2001: 65). Sigue: “El erotismo en cambio engloba la poesía, destacándola aún en sus aspectos más oscuros, dolorosos o degradantes” (2001: 65).

inscripción sutil de la normatividad en los cuerpos por la reiteración de discursos deja lugar a la fuerza brutal de un sistema represivo que crea la imagen de un “ser nacional auténtico”. La tortura sirve para controlar el sujeto que no corresponde a la definición impuesta.

La particularidad de la dictadura militar en Argentina en los años 1970 es la desaparición de personas. La mayor diferencia entre esa forma de represión y las detenciones y ejecuciones es que el Estado logra hacer “desaparecer” literalmente a los “apátridas”. Los desaparecidos dejan de existir; aquellos que los conocían tienen miedo de preguntar por ellos y, si se atreven, reciben como respuestas que no se sabe nada de ellos. Es un ejemplo máximo de la configuración del cuerpo por los discursos hegemónicos, que nos permite entender que el derecho a la vida, el derecho a existir en ese cuerpo que es mío, es *altamente ideológico* (Taylor 1997: 148)¹⁹. Diana Taylor entiende las estructuras de dominación bajo la dictadura como un sistema de configuración de los cuerpos:

It seems to me urgent to consider the acts of torture and disappearance as acts of sociopolitical de-composition and re-composition governed by collective fantasies prioritizing certain kinds of bodies congruent with the nation’s self-image. (Taylor 1997: 150)

La tortura y las desapariciones son entonces un tipo de discurso que se inscribe en los cuerpos de las víctimas: “While torture is accompanied by writing –writing the victim into the nationalist narrative by literally writing on the victim – writing also provides the victims of torture and atrocity a way back from atomization and disconnection” (Taylor

¹⁹ Diana Taylor explica que el cuerpo está determinado por la cultura y por el sistema de leyes: “Anyone who has listened to ‘por-lifers’ justifying the killing of doctors who perform abortions [...] understands that the ‘right to life’ is highly ideological. The debates signal the points of conflict within our culture and cannot be said to exist outside and prior to that culture. Thus, any attempt to think about the material facticity of the body poses problems. Nonetheless, I feel the urgency of holding onto the material body even if that body’s existence and meaning cannot at the present be fully theorized” (Taylor 1997: 148). Taylor explica el carácter ideológico y material del “derecho a la vida”, marcando así la paradoja –pero necesidad– teórica de pensar en los desaparecidos como cuerpos materiales reales.

1997: 157). En este sentido, el cuerpo está al centro de un movimiento que va de la represión, con sus efectos concretos y simbólicos, hacia la resistencia, por una expresión formulada a partir del cuerpo. El cuerpo actúa como memoria ya que se acumulan los ejes de poder que lo atraviesan.

En los siguientes dos cuentos, “Cambio de armas” y “El zurcador invisible”, veremos cómo el cuerpo se vincula con cierto tipo de lenguaje y con la necesidad de recordar. La relación entre cuerpo, lenguaje y memoria permite entender la urgencia por denunciar el autoritarismo estatal y por formular un lenguaje alternativo para hablar del terror y de la violencia.

2.3.1. “Cambio de armas”: cuerpo, lenguaje y memoria

“Cambio de armas” es la historia fragmentada de la llamada Laura, una mujer amnésica que vive encerrada en un apartamento con un militar, su esposo. El relato está estructurado en apartados y cada título corresponde a una palabra que la protagonista intenta definir²⁰. Laura no recuerda nada de su pasado, ni se reconoce en la foto de su boda. Sabe que se llama Laura porque su esposo la nombra así. Su esposo se llama Roque como lo prueba su firma en la foto de su boda, pero Laura lo llama con varios nombres. El lector se entera gradualmente del estado degenerado en el cual vive Laura, quien ha sido torturada por el coronel tras haber intentado matarlo. Después de haber transformado a Laura completamente, el militar se casa con ella.

²⁰ Los títulos de los apartados son: “Las palabras”, “El concepto”, “La fotografía”, “Los nombres”, “La planta”, “Los espejos”, “La ventana”, “Los colegas”, “El pozo”, “El rebenque”, “La mirilla”, “Las llaves”, “Las voces”, “El secreto (los secretos)”, “La revelación”, “El desenlace”.

La mayoría del tiempo, él sale de casa y Laura se queda sola con Martina, la mujer encomendada para cuidarla. Laura mira con fascinación la puerta que da a la calle, sabiendo que no la puede abrir aunque Roque deja un manojito de llaves; Laura cree saber que ésas no sirven aunque nunca las ha probado. Lo único que ella alcanza a ver del otro lado de la puerta son dos hombres que acompañan a Roque y lo esperan siempre cuando está en casa; ella los nombra Uno y Dos. Nunca tiene contacto con otras personas que no sean su esposo o Martina, excepto el día que Roque invita a sus colegas a casa. Ellos le preguntan mucho sobre su vida, como para verificar su amnesia. De hecho, Laura casi no tiene capacidad conceptual ni logra expresarse; le preocupa el hecho de “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” (Ca 157)²¹. Su pedido de una planta provoca la ansiedad de Roque, ya que ese deseo viene de un recuerdo inexplicable que indica una apertura en su cerebro congelado.

Los muy pocos recuerdos de su pasado le vienen por fragmentos, de manera más intensa cuando su cuerpo está implicado. Hacer el amor con Roque parece abrir un espacio interior, donde se esconde su memoria. También, tocar el rebenque que Roque le muestra provoca una crisis que viene de un recuerdo. Al final, él tiene que irse porque llega el fin del régimen militar. Alguien ha venido a avisarle de las sublevaciones y, antes de huir, quiere contarle a Laura cómo la utilizó como cobaya; confiesa: “yo solo, ni los dejé que te tocaran, yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad” (Ca 178). Mientras él está

²¹ Las citas que provienen del cuento “Cambio de armas” serán abreviadas con “Ca” y son sacadas del libro *Cuentos completos y uno más*. México D.F.: Alfaguara, 2008 (1999).

hablando, ella toca el revólver que Roque le ha puesto en la mano, la misma arma que sirvió en el atentado contra él, recordando por fin por qué vive con él. Roque le da la espalda, yéndose en dirección a la puerta, y el cuento termina mientras ella apunta el revólver hacia él, sin que lleguemos a saber si dispara o no.

El cuento muestra la relación de Laura y Roque, el control que él ejerce sobre ella y el estado subordinado de Laura causado por la violencia sexual y síquica. Se enfatiza el rol del cuerpo de Laura que está marcado por su pasado y que, por ende, contrasta con la vacuidad de su memoria. El cuerpo también desempeña un papel en la construcción del discurso. En el caso de Laura, que casi no tiene capacidad lingüística, el cuerpo se hace garante de una sintaxis propia que pone de relieve sus heridas y sus capacidades de resistencia a los discursos normativos y a la violencia. Trataremos de ver cómo se puede entender la escritura con el cuerpo en “Cambio de armas”, primero, por las relaciones sexuales que determinan la relación de pareja, situando el cuerpo en el cruce de relaciones de poder. Luego, analizaremos cómo la memoria personal de Laura viene de su cuerpo y cómo el cuento propone un trabajo de la memoria colectiva. Al final, el contacto con el cuerpo y el surgimiento de la memoria lleva a formular un lenguaje alternativo de resistencia. El lenguaje corporal se opone a los discursos normativos, al ser vinculado con todos los aspectos del sujeto.

Bajo la dictadura, la identidad colectiva fue limitada a lo que los militares aceptaban: el derecho de reunión en la calle estaba prohibido; las expresiones culturales que podían interpretarse como subversivas estaban censuradas; no había ningún discurso fuera del discurso militar y la gente guardaba silencio por miedo a la represión. El ámbito privado también estaba invadido por el Estado que trataba de controlar todo. Como vimos en el

primer capítulo, había una clara escisión entre la masculinidad poderosa de los militares y la debilidad de una población feminizada. Diana Taylor demuestra que podemos analizar las relaciones sociales y los discursos políticos de la dictadura como relación –inequitativa– de género. Esas estructuras relacionales transmiten cierta concepción del cuerpo sexuado y de su rol en la sociedad.

En “Cambio de armas”, la denominación de los personajes tiene como consecuencia la omnipresencia del militar y la ausencia (o existencia por el Otro) de la mujer. Por una parte, ella, la llamada Laura, lleva este nombre porque el militar se lo ha atribuido. Por otra parte, él tiene todos los nombres: “-Daniel, Pedro, Ariel, Alberto, Alfonso” y “él puede dejarse deslizar en el sueño sintiendo que es todos esos para ella, que cumple todas las funciones” (Ca 160). Sabemos que él, llamado en un primer momento Héctor, se llama de hecho Roque. Aunque tiene nombre propio, él representa a todos para ella. ¿Representa a todos los militares o todos los hombres? ¿Es como todas las personas autoritarias? Gwendolyn Díaz interpreta la multiplicidad de denominación como prueba de su rol de dominador; más que eso, la crítica afirma: “this specific colonel is important not as an individual but as a type, a dominating force” (Díaz 1995: 752). La relación entre Laura y Roque es paradigmática a la relación entre el estado militar y la población feminizada.

Medeiros-Lichem ve la casa, en “Cambio de armas”, como una cámara de tortura (2002: 182), donde se hace y rehace el sujeto y se lo cambia en modelo “auténtico” del ser nacional. Cuando Roque decide salvarle la vida a Laura, quiere deshacerla completamente y reformarla a su antojo para que se convierta en su esposa. Utiliza la tortura y los medicamentos para hacerla olvidar su pasado de militante. En el plano político, Roque transforma Laura en un “ser nacional”, eliminando el elemento de subversión: “The

military promoted an image of the ‘authentic national being’ and demanded that the population feel ‘Argentine’ by identifying with their performance of national identity” (Taylor 1997: 93). No está en juego simplemente un sentimiento nacionalista, sino que se convierte en un pretexto para “proteger” la nación de las amenazas “comunistas”²². El estado de subordinación de Laura frente a Roque es un efecto de la represión. Se evidencia cómo la población estaba sumisa, enmudecida y controlada por el aparato represivo de los militares.

En un plano personal, la tortura ha transformado a Laura en una página en blanco sobre la cual Roque puede inscribir los códigos de su poder: “Cuerpo y mente se convierten, paulatinamente, en el texto blanco sobre el cual dicho Roque inscribirá y re-escribirá su destructivo y deconstructivo drama” (Niebylski 1995: 48). Roque determina la identidad, la vida y la memoria de Laura; tiene un poder absoluto sobre ella. Él ha creado una imagen de mujer en la cual ella no puede reconocerse. Su cuerpo está marcado por la tortura, pero a pesar de la prueba “superficial” que aparece en su cuerpo, Laura no recuerda de donde viene su cicatriz: “inexplicable cicatriz que le cruza la espalda [...] una cicatriz espesa, muy notable al tacto, como fresca aunque ya esté bien cerrada y no le duela” (Ca 160). Tampoco se reconoce en la foto de su boda: “Él está allí tan alerta y ella luciendo su mejor aire ausente tras el velo” (Ca 161). Ese velo le marca la nariz que no reconoce: “[la nariz] que ahora contempla en el espejo, que palpa sin reconocerla para nada como si le acabara de crecer sobre la boca” (Ca 161). Roque ha roto a Laura: su imagen ya no

²² Como vimos en el capítulo 1, la retórica de los militares trataba de incrementar el sentimiento de que había una amenaza contra el país, para justificarse.

corresponde a ninguna subjetividad propia. Ella se siente ansiosa por momentos, extranjera, distinta, “¿distinta de quiénes, de las demás mujeres, de sí misma?” (Ca 160).

El poder cambia de mano varias veces en el cuento, sobre todo durante los momentos de sexualidad, que son los únicos que realmente los une. Durante esos momentos, el cuerpo llega a ser un lugar “entre-dos”, atravesado por diversas fuerzas y deseos de ambos personajes. Roque intenta controlar los deseos de Laura, pero no lo logra siempre. El tema de la sexualidad tratado por la autora pone de relieve la semejanza entre las estructuras de control en el ámbito político y en el espacio doméstico-sexual. Aunque el cuento se desarrolle únicamente en el espacio de la casa, la trama no está limitada a la vida privada, ni es una historia singular, ya que también denota los mecanismos de subordinación de la mujer. Durante la dictadura, la opresión que viven las mujeres es doble, en la casa como en el país.

Durante las relaciones sexuales, Roque obliga a Laura a mirarse en un espejo que ha colgado en el techo. De esta manera, Laura existe solamente como el objeto de deseo de Roque y se queda en la superficie de su piel, sin poder ir dentro de sí misma. Cuando se acerca al placer, Laura cierra los ojos, pero él grita: “¡abrí los ojos, puta!” (Ca 164). Se nota la clara división entre su exterioridad que pertenece a Roque y su interioridad que él controla difícilmente. Obligarla a mirarse en el espejo la lleva fuera de sí misma: “[el espejo] sirve para des-reconocerse porque le devuelve a uno sólo la imagen de la máscara, el papel que uno ha asumido, que lleva superpuesta” (Magnarelli 1991: 164). La identidad de Laura está encubierta por la máscara impuesta por Roque.

El coronel quiere ser visto como protagonista de su propio drama y mostrar con orgullo el producto de su creación: Laura. Los colegas que él invita una tarde a su casa desempeñan el papel de testigos: ellos atestiguan la obra del militar sobre su mujer, preguntándole mucho sobre su pasado hasta que ella se sienta en un interrogatorio. La observan para ver cómo actúa, asombrándose de que no recuerde nada. Comentan que “tiene una nariz perfecta”, cuando saben que es el resultado de una cirugía plástica. Su nariz es una metonimia de todo su cuerpo: Roque se la ha roto para después reconstruirla, perfecta. Cuando los colegas se van, ella se siente vacía y Roque la mira “con el aire del que está conforme con la propia obra” (Ca 167). La vacuidad interior de Laura está reflejada en el rostro artificial creado por Roque. Es significativo que, una vez, al mirarse en el espejo, Laura piensa en la planta que ha pedido a Martina: “esa cara de ella que de golpe le recuerda a la planta (algo vivo y como artificial)” (Ca 163). Hace pensar que el deseo de tener una planta, algo vivo, viene de una voluntad por encontrar su propia vida interior escondida tras la máscara de la tortura.

En la parte “La mirilla”, Roque da a Laura una “nueva posibilidad bastante aterradora de verse en los ojos de los otros” (Ca 171). Empieza a desvestirla en la sala y, de golpe, se dirige hacia la puerta para abrir la mirilla. Roque afirma así su masculinidad, delante de la mirilla “[apuntando] con su soberbia erección” (Ca 171). Vuelve cerca de Laura; la penetra con violencia “con las piernas recogidas y la cabeza entre las piernas como animal acorralado” (Ca 172), diciéndole “perra”, frente a los testigos Uno y Dos que, del otro lado de la puerta, miran a la pareja. Laura sabe que están mirando y que ella es un objeto en la puesta en escena de Roque: “Un cuerpo –y no el propio, claro que no el propio– que le sirva de pantalla, de máscara para enfrentar a los otros. O no: una pantalla

para poder esconderse de los otros, desaparecer para siempre tras o bajo otro cuerpo” (Ca 173). Ella es como una desaparecida del régimen militar. Su cuerpo, que por cierto, ha desaparecido de las calles, también ha sido destruido.

Laura casi no tiene contacto con su propio cuerpo, excepto en los momentos de hacer el amor con Roque. La sexualidad es la manera que utiliza Roque para dominar a Laura, pero ella también aprovecha estos momentos para sentir su cuerpo y sentirse viva: “los momentos de hacer el amor con él son los únicos que en realidad le pertenecen. Son verdaderamente suyos, de la llamada Laura, de este cuerpo que está acá –que toca– y que la configura a ella” (Ca 168). La sexualidad la configura en una mezcla de deseo y de asco, de resistencia y de violencia. En el apartado “Los espejos”, ella intenta sentir el placer en su cuerpo y cierra los ojos, pero él le ordena abrirlos. Sin embargo, ella empieza a oponerse: “ella grita un *no* tan intenso, tan profundo que no resuena” (Ca 164). Aunque es Roque quien le confiere identidad, ella se resiste a vivir solamente por él:

Una ella borrada es lo que él requiere, un ser maleable para armarlo a su antojo. Ella se siente de barro, dúctil bajo las caricias de él y no quisiera, no quiere para nada ser dúctil y cambiante, y sus voces internas aúllan de rabia y golpean las paredes de su cuerpo mientras él va moldeándola a su antojo. (Ca 174)

El animal aquietado que contiene su cuerpo se está despertando y ella empieza a querer saber lo que le pasó. Los momentos de acercamiento a su interioridad contrastan con la necesidad del contacto con Roque. Cuando el militar le revela cómo la transformó a su antojo y cómo la había quebrado como un caballo, Laura le pide hacer el amor. Eso muestra el control absoluto que él tiene sobre ella, porque ella siente que si se va, si no vuelven a sus contactos sexuales, no tendrá más identidad. A la vez, durante la revelación de Roque al explicarle que la salvó, la guardó por sí solo y la obligó a “depender de [él] como una

recién nacida” (Ca 178), ella toca el revólver: “ahora pasa suavemente la yema de los dedos por la gotita, como si nada” (Ca 178). Ha logrado traspasar el límite de la censura de su propia historia y la del régimen militar, por el contacto con el pozo –o animal– interior. Cuando él se da vuelta, camino hacia la puerta, Laura apunta el arma hacia él.

La memoria lleva a Laura a la acción y le ayuda a salir de su estado de pasividad. Al principio, Laura vive en un grado cero, completamente determinada por Roque:

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 [...] le han dicho que se llama Laura pero eso también forma parte de la nebulosa en la que transcurre su vida. (Ca 157)

En varias ocasiones esa nebulosa se dispersa y trozos de memoria resurgen. En estos momentos, Laura tiene un contacto con su cuerpo y con su subjetividad. A medida que el cuento avanza, la perspectiva sobre Laura cambia ligeramente y logramos saber más sobre lo que ella piensa.

A pesar de la dominación de Roque sobre Laura, la narración parece privilegiar el punto de vista femenino ya que la voz de la narradora no es hegemónica, ni neutra. La narradora cuenta la historia en tercera persona, pero desde la perspectiva de Laura: “Loca no está. De eso al menos se siente segura aunque a veces se pregunte – y hasta lo comenta con Martina – de dónde sacará ese concepto de locura y también la certidumbre” (Ca 158). El uso de la tercera persona tiene dos efectos. Primero, Laura no posee el lenguaje y no puede contarnos su experiencia en primera persona, lo que da la sensación de la falta de interioridad de la protagonista, causada por las maniobras de Roque. Segundo, la perspectiva del narrador -de la narradora-, que se supone neutra, se centra más bien en la

experiencia de Laura, contándonos lo que pasa en su cabeza vacía, incluso sus momentos de lucidez: “Tiene ya un recuerdo y eso la asombra más que nada” (Ca 161). Al contrario, no entramos en la cabeza de Roque. Conocemos de él todas las acciones que tienen un efecto sobre Laura, pero no lo conocemos como individuo. La narración privilegia la perspectiva de Laura en cuanto sigue su proceso de reapropiación de su cuerpo, de su lenguaje y de su memoria.

Aunque el cuerpo de Laura ha sido inscrito, marcado y transformado por Roque, Laura sabe que hay algo más en ella: un pozo interior donde duermen sus recuerdos. Intuye que algún secreto yace en su cuerpo, pero la revelación de aquello le provoca miedo e inseguridad: “Un saber extraño que sólo logra perturbarla: la noción de que existe un secreto [...] ¿Qué será lo prohibido (reprimido)? ¿Dónde terminará el miedo y empezará la necesidad de saber o viceversa?” (Ca 171). En “Cambio de armas”, la memoria viene del cuerpo y sirve, por una parte, a reconstituir la subjetividad y agencia de la mujer. Por otra parte, sus recuerdos la llevan –y por ende al lector– a desvelar las estructuras de represión, violencia y tortura durante la dictadura. El cuento cumple entonces una función colectiva de la memoria ya que permite descubrir los efectos de la represión sobre el sujeto.

La servidumbre sexual de Laura convierte su cuerpo en el mapa donde Roque traza sus líneas de dominación sobre ella, pero esos momentos de intensidad corporal también la acercan a lo más profundo de sí misma. La recuperación de su memoria pasa primero por una toma de conciencia de que existe como sujeto. Un pozo negro interior corresponde a la neblina que le impide entender y ver lo que le pasa. Durante la relación sexual, se abre literal y metafóricamente este espacio interior suyo: “cuando [Roque] está duro y aprensivo el pozo abre su boca de abismo y ella se siente tentada de saltar pero no salta porque sabe

que la nada dentro de los pozos negros es peor que la nada fuera de ellos” (Ca 168). Tiene miedo de lo que va a encontrar en sí misma.

Cuando empieza a resistir y grita *no* a las órdenes de Roque de abrir los ojos durante el acto sexual, Laura recuerda o presiente la imagen de un balazo: “un *no* que parece hacer estallar el espejo del techo, que multiplica y mutila y destroza la imagen de él, casi como un balazo aunque él no lo perciba” (Ca 164). Todavía no recuerda su pasado de militante, casi no tiene conciencia de lo que Roque está haciendo; sin embargo, resiste a quedarse fuera de sí misma, como objeto sexual. Todos los momentos de lucidez vienen de su cuerpo y no de una reflexión consciente, ya que casi no tiene capacidad discursiva. La única forma de memoria a la que Laura puede acceder pasa por su cuerpo, por la “memoria de los poros” para utilizar las palabras de Luisa Valenzuela. Aunque Roque le ha impuesto una máscara, su cuerpo es como un archivo sedimentado que guarda su pasado y la define.

El tacto la lleva a recordar un dolor pasado que viene de su experiencia de la tortura. Esto ocurre cuando Roque le lleva un rebenque a Laura y le pide que lo toque. El choque es tal para ella que se pone a gritar y llorar. El cuerpo se acuerda del dolor y, en este momento, Laura tiene recuerdos confusos del hombre que amaba antes, un amor diferente; ella sabe que lo han matado: “ahora le toca a ella solita llevar adelante la misión; toda la responsabilidad en manos de ella cuando lo único que hubiera deseado era morirse junto al hombre que quería” (Ca 169). Sin embargo, justo después de haber llegado tan cerca de la revelación, vuelve a la neblina y ella olvida todo.

Laura parece acordarse de todo al final. Eso hace que apunte el arma hacia Roque. Ya antes, Laura había encontrado en su pozo interior indicios de lo que tenía que hacer:

matar el coronel. Va recordando elementos de su pasado. Prevé lo que va a ocurrir: “A través del agujerito-pozo lo ve a él como tras una mira y eso no le gusta nada. ¿Quién de los dos sostiene el rifle? Ella, aparentemente” (Ca 168). En los momentos en que se encuentra en sus recuerdos, está preparándose, sin saberlo, para el acto final. El final del cuento queda abierto pues no sabemos si Laura dispara o no. Sin embargo, ella retoma el poder al tener el arma en sus manos. Al acordarse de su propia historia y al apuntar el revólver, Laura recupera también la memoria colectiva sobre el control de los cuerpos durante la represión militar. El carácter dialógico de la escritura de Valenzuela, que estudiamos en el primer capítulo, se hace patente por este final; Medeiros-Lichem afirma²³: “By leaving an open end, Valenzuela does not give a *punto final* to the story but invites her readers to continue the dialogue, to disseminate the word to keep the *collective memory alive*, as she said, and avoid that *that* history be repeated” (2002: 187). El lector participa en la narración, lo que permite evitar la imposición de un discurso sobre la memoria, dejándola abierta a un proceso continuo de reinterpretación.

El lenguaje, como las relaciones sexuales, es el arma de Roque, que le permite manipular a Laura. Roque la posee verbalmente: se llama Laura porque él la nombra así. Ella no sabe manipular muy bien el lenguaje; sin embargo, lo cuestiona: “reconoce la naturaleza profundamente arbitraria entre el significante y el significado y espera (inconscientemente, sin lugar a dudas) imponer su propio sistema semiótico” (Magnarelli 1991: 168). Se asombra de poder decir “quiero un café” y que sus deseos se materialicen

²³ Medeiros-Lichem afirma: “the author, by not providing closure to the story, opens a possibility for the reader to participate in the aesthetic experience of writing the text” (2002: 187).

por la enunciación de ello. Un día tiene un recuerdo sobre una planta y reclama una: es su memoria la que le permite enunciar. Roque se pone nervioso y pregunta: “¿y para qué querrá una planta?” (Ca 162); se asusta de que Laura pueda recordar más. En efecto, las veces que siente un contacto con su *pozo interior* que contiene sus recuerdos, ella está armando su propio lenguaje, sus propias defensas. El arma llega a ser el lenguaje, con el cual se puede deshacer del dominio de Roque.

Laura tiene escasos recursos lingüísticos, pero nos permite entender el rol del cuerpo en la expresión y la afirmación de la identidad. La escritura con el cuerpo rompe con las barreras que pueden ser tranquilizadoras porque el acto de escribir pone el cuerpo en peligro: “Cada tanto le dan a ella estos accesos de rebeldía que tienen una estrecha relación con el otro sentimiento llamado miedo” (Ca 174). Al traspasar este límite interno, la escritora se encuentra con lo desconocido. Para recobrar su discurso, ella indaga en las zonas oscuras de su subjetividad:

Un oscuro, inalcanzable, fondo de ella, el aquí-lugar, el sitio de una interioridad donde está encerrado todo lo que ella sabe sin querer saberlo, sin en verdad saberlo y ella se acuna, se mece sobre la silla, y el que se va durmiendo es su pozo negro, animal aquietado. Pero el animal existe, está dentro del pozo y es a la vez el pozo, y ella no quiere azuzarlo por temor al zarpazo. (Ca 168)

La escritura con el cuerpo es justamente una manera de liberar esa interioridad que está encerrada, ese animal interior. En *Peligrosas palabras*, Luisa Valenzuela dice que este animal es lo desconocido, lo que nos da miedo, y que solamente al romper con la censura podemos acceder al saber que llevamos en el cuerpo.

En efecto, Luisa Valenzuela menciona en varias ocasiones cómo el miedo interviene en el proceso de escritura. En *Peligrosas palabras*, Valenzuela cuenta que, un día de 1977,

caminaba hacia su casa por las calles de Buenos Aires en plena dictadura militar, tras haber escuchado a asilados políticos en la embajada mexicana. Tenía miedo de que alguien la estuviera persiguiendo para hacerla desaparecer, caminaba tomando todas las precauciones necesarias, y sentía, a la vez, una felicidad correr por su cuerpo. Cuenta que solamente unos años después pudo explicarse su sensación: “Me siento –en ese momento me sentía– feliz porque estaba escribiendo con el cuerpo. Una forma de escritura que sólo puede perdurar en la memoria de los poros” (2001: 120). Más allá de un lenguaje corporal, la escritura con el cuerpo es una escritura que habita el cuerpo: “donde pongo la palabra pongo mi cuerpo” (2001: 131). Para Luisa Valenzuela, la escritura con el cuerpo tiene mucho que ver con el miedo. Cuenta que, de niña, “tenía que meter las narices allí donde había miedo” (2001: 121), siempre buscaba una aventura o se obligaba a enfrentar sus miedos. El miedo viene cuando uno tiene que enfrentar lo desconocido, lo indomable, lo perturbador y, sin embargo, según ella, “[los] caminos hacia lo desconocido [son] los únicos interesantes” (2001: 132)²⁴.

En “Cambio de armas”, Laura teme traspasar este límite perturbador, pero siente el animal interior aquietado. En el apartado de “La mirilla”, cuando Roque hace de ella un animal (una *perra*), la narración sigue: “pero quizá no, nada de eso: no animal acorralado sino mujer esperando que algo se desate en ella, que venga pronto el hombre a su lado para ayudarla a desatar” (Ca 172). Las relaciones sexuales constituyen lo que se encuentra más cerca de este animal interior:

²⁴ En el nivel metalingüístico, “Cambio de armas” ha sido escrito según la lógica de la escritura con el cuerpo. Luisa Valenzuela lo ha escrito, en exilio, durante la dictadura. La escritora afirma poner todo su cuerpo en la escritura para no dejarse limitar por ningún tipo de censura.

Her rediscovery of her self comes through her body, from her womb, from an ambiguity between desire for pleasure and a profound repulsion against perversion. Her language will be born out of pain, victimization, abjection, first as an animalistic “aullido,” and then as resistance. (Medeiros-Lichem 2002: 186)

Su lenguaje viene del deseo, de una parte “inconsciente” y “animal” de su cuerpo. Hay que entender el cuerpo entonces como parte activa de la subjetividad de Laura. Normalmente, el lenguaje femenino está caracterizado por lo emotivo y lo sentimental, en oposición a la racionalidad masculina. En “Cambio de armas”, el lenguaje que viene del cuerpo no es un lenguaje menor en importancia, sino que impone una epistemología del cuerpo. La actividad de resistencia se hace a partir de un lenguaje propio y encarnado que evidencia los efectos de la dominación sobre el sujeto y participa en el proceso de creación necesario a esa resistencia.

2.3.2. “El zurcidor invisible”: el cuerpo como texto

“El zurcidor invisible” forma parte de la sección “Cortes” del libro *Simetrías*, publicado en 1993. Este texto de transición democrática no conlleva la misma preocupación por la tortura; sin embargo, todavía se examina los efectos de la violencia sobre el cuerpo. “El zurcidor invisible” acontece en Nueva York, un espacio muy diferente de la Argentina autoritaria de los años 70, pero resulta interesante analizar el texto junto a “Cambio de armas” para entender mejor qué significa la escritura con el cuerpo y para ver cómo este tipo de expresión libera el discurso, al ser anti-autoritario y permitir afirmar una subjetividad propia. En “Cambio de armas”, la expresión se hace casi exclusivamente con el cuerpo, a través de las relaciones sexuales, las marcas de la tortura, los sentidos y emociones (tocar, ver, llorar, gritar, gozar) que llevan a la memoria. “El zurcidor invisible” explora mayormente la necesidad de escribir con el cuerpo para reformarse como sujeto.

En “El zurcidor invisible”, una profesora cuenta la historia de una estudiante asaltada a la salida de un subte. En la primera clase, la profesora nota la ausencia de una de sus estudiantes. Los demás cuentan que ha sido víctima de un asalto cuando, una noche, regresaba a su departamento. La estudiante solamente se presenta a la tercera clase y, por fin, la profesora –y el lector– logra saber gradualmente más detalles sobre el atentado. Nos enteramos de que el hombre la atacó de repente y que los dos cayeron al suelo, uno sobre el otro; que el asaltante huyó sin la cartera y que le dio un golpe en la espalda. Ella regresó con dificultad a su departamento, sin estar consciente del puñal en su espalda, y pidió al portero, quien no notó la presencia del arma, que llamara a la policía. Ya en su casa intentó sacarse el abrigo. En este momento, ella siente el puñal y el dolor. Cuando se lo saca, siente que se le desinfla el pulmón; es la sangre que sale de su cuerpo. La profesora nos cuenta la historia de la mujer que no puede escribir por sí misma. El relato del asalto, contado por la profesora, está entrecortado por su exhortación a la estudiante de escribir su propia historia, para que se sienta mejor. Al final, cuando decide poner en palabras el asalto, habla de los ojos amorosos del hombre que la asaltó.

Al igual que en “Cambio de armas”, el deseo está caracterizado en términos de violencia. El deseo en los dos cuentos lleva también a entender la complejidad del cuerpo; evidencia los aspectos violentos del control sobre los cuerpos y los elementos de resistencia que posibilitan la afirmación de la subjetividad.

La estudiante está marcada por el asalto. El agresor “escribió” en su cuerpo códigos de violencia que no estaban en ella antes. La mujer asaltada está definida casi exclusivamente por el asalto y sus efectos. La relación entre la mujer y su asaltante es breve, el tiempo de la agresión, pero provoca un miedo de lo cual la mujer ya no se puede

desprender. El cuento demuestra cómo el cuerpo está en el centro de la relación. El asaltante escribe sobre el cuerpo de la mujer; la penetra literal y metafóricamente: “él saltó de un oscuro zaguán para plantarle el miedo” (Zu 51). El puñal que la penetra es un símbolo fálico y la violencia está caracterizada en términos de deseo. Él se apropia de la trascendencia de la mujer; ella ha perdido el contacto con su deseo, su voluntad y, cuando por fin decide escribir la historia, la alumna “produce un breve texto sobre el retorno de los ojos del ladrón, fijos en los de ella, en el suelo, cara a cara. Y son ojos amantes” (Zu 53).

Como Laura, en “Cambio de armas”, la estudiante se convierte en página blanca: “La blanca era ella” (Zu 50). Cuando describe la llegada al departamento, la profesora dice: “lívida lo pidió, calma, como es ella, separada ya de sí misma” (Zu 52). Hay, otra vez, un desdoblamiento del sujeto entre la interioridad y la exterioridad determinada por otra persona: “Se sentía tan fuera de su propio alcance” (Zu 52). No sabemos su nombre. La profesora no la conoce y dice: “Yo sólo tenía un nombre y a ese nombre no le correspondió rostro alguno” (Zu 49). Se enfatiza la ausencia de la mujer y cuando se hace presente es por su corporeidad textual.

La estudiante se vacía después del ataque: “un silbido de globo que se va vaciando [...] yo le digo escribílo, llenalo de palabras” (Zu 53). En “Cambio de armas”, el vacío interior de Laura se disipaba con el contacto con su cuerpo y su memoria; en el caso de la estudiante, la escritura puede llenar el vacío, para subvertir el mensaje de terror inscrito en su cuerpo. Las letras negras sobre la página blanca representan los discursos (incluso el discurso de violencia) que se inscriben en el cuerpo. La estudiante guarda las marcas en su cuerpo. Para recobrar su subjetividad, la alumna tiene que escribir sobre su experiencia.

El cuento no habla solamente del asalto de la chica, sino de la dificultad de contar el asalto. La historia empieza con la necesidad de contar: “Tengo que escribir la historia (y hablar del cuento) de mi alumna que fue apuñalada” (Zu 49). Además, la narradora interrumpe a menudo el curso del cuento con comentarios personales. La profesora explica que su dificultad para contar la historia no es “por falta de imaginación o de pericia”, sino porque “no quier[e] inventar nada” (Zu 50). Las intervenciones de la narradora funcionan del mismo modo que en “Cuarta versión”: subraya la construcción de todos los discursos y la arbitrariedad de ciertos significados. Hay una preocupación por la precisión del relato de la agresión. Al principio, la mujer no puede decir donde fue apuñalada, pero “con el correr del tiempo le ha asignado su lugar exacto” (Zu 51). Ciertas incoherencias o ambigüedades del discurso contrastan con esa búsqueda de precisión: “Quizás antes era más decidida, y caminaba con firmeza desde la boca del subte hacia su casa cuando la interceptó el asaltante” (Zu 51). La profesora incluso pone en duda lo que le cuenta su alumna: “quizás, eso queda poco claro, sí, él sobre ella, forcejearon algo” (Zu 51). La exactitud de la palabra para describir la realidad contrasta con estas ambigüedades:

La bella alumna (acá debo encontrar la palabra exacta): transparente, prístina, etérea, blanca, alabastrina, evanescente, ¿virginal? (no, nada de categorizar), medieval, distante. Una sola palabra debo encontrar, un adjetivo que la pinte de cuerpo entero. Si no, cualquiera podría contar esta historia. (Zu 49)

La búsqueda de la palabra exacta es también una lucha por describir la complejidad de la persona. Si la narradora elige una palabra, también rechaza otros calificativos que podrían aplicarse a la estudiante. Sin embargo, quiere encontrar un significante que pueda hacer “existir” a la alumna. Las ambigüedades vienen de la dificultad de escribir, pero es necesario hacerlo, pues a través del discurso se da vida al cuerpo de la estudiante.

Escribir con el cuerpo se apoya en la idea de que es necesario escribir sobre lo que no puede ser dicho: “Todas las palabras son del miedo. Todas. Y no hay nada que no pueda ser escrito” (Zu 51). El cuento muestra la necesidad de escribir sobre lo inefable; la profesora dice: “la escritura no tiene profesión, y menos aún secretos” (Zu 49).

La figura del zurcidor permite entender que escribir el miedo lleva a curar las heridas corporales y psicológicas. El zurcidor invisible es el personaje que le quitó la mancha al abrigo de la mujer después del asalto. La profesora está fascinada por este personaje y se considera, ella misma, como una zurcidora visible: “Se supone que soy la maestra, la conductora de un taller de zurcidor no-invisible, de zurcidos por cierto bien visibles tratándose como se trata de letras negras sobre la página blanca” (Zu 50). El zurcidor reparó las marcas exteriores de la agresión, pero la herida corporal no ha sido borrada. La manera de curarse de esa herida es escribiendo. Para la profesora, el zurcido es el texto, “letras negras sobre la página blanca”. La estudiante que se convirtió en página en blanco después del ataque tiene que escribir su historia para curarse de la violencia interior.

El texto que puede curar sus heridas viene de una memoria corporal que permite al sujeto vivir el pasado sin estar preso en él. El proceso de la escritura con el cuerpo recurre siempre a la “memoria de los poros”. El texto, como zurcido, sugiere también la idea de tejer el texto; la profesora dice: “Personalmente yo bordaría la historia en torno de mi personaje favorito, aquel zurcidor invisible que le dejó el tapado como nuevo” (Zu 53). Tejer el texto, como el zurcidor cose el abrigo manchado de sangre de la estudiante, implica una acción física, que juega con la materialidad del cuerpo y con el texto como material significativo del cuerpo.

Aprender a escribir con el cuerpo es un proceso lento ya que los cambios que se hacen a partir del cuerpo tienen que tomar en cuenta la materia. Valenzuela dice: “Porque los poros o la tinta son una misma cosa. Una misma apuesta” (2001: 126). Tampoco es fácil escribir con el cuerpo porque como vimos se vincula con el miedo y se resiste a la censura: “siempre nos va a pedir más, y más hondo [...] más adentro en esa profundidad insondable desde donde cada vez nos cuesta más salir a flote y volver a sumergirnos” (2001: 123-124)²⁵. Para la escritora, “el escribir es ejercicio de libertad, un arduo ejercicio de libertad y de coraje” (2001: 128), contra todas las barreras que limitan el pensamiento, la reflexión y el cambio. El pensamiento *falologocéntrico* se apoya en el binarismo que crea fronteras entre opuestos que son valorados según una jerarquía (hombre-mujer, razón-emoción, cultura-naturaleza, consciente-inconsciente, etc.). El lenguaje con el cuerpo se construye fuera de la lógica binaria, tratando de destacar los cruces entre los diferentes ejes de la subjetividad y adoptando más bien una lógica que acepta la diferencia y la expresión del deseo propio. La liberación del discurso es la base de la propuesta antiautoritaria de Valenzuela que se sigue desarrollando en el contexto de la transición democrática. Veremos en el capítulo tres como la escritura con el cuerpo desafía los límites de la representación durante el cambio social y político de los años 80 y 90.

²⁵ Esta cita viene de la novela *Novela negra con argentinos*, escrita por Valenzuela, que ella utiliza aquí en su ensayo “Escribir con el cuerpo” (2001: 119-139).

3. La representación de la memoria en los discursos de la transición: estudio de “Simetrías” y “Cuentos de hades” (1993) de Luisa Valenzuela

3.1. La continuidad en la estética narrativa de Luisa Valenzuela

En este capítulo, estudiaremos con más atención los textos del libro *Simetrías* (1993) de Luisa Valenzuela, particularmente el cuento epónimo y la sección “Cuentos de hades”. Valenzuela escribe estos cuentos durante el periodo de transición democrática, diez años después de que se terminara la dictadura, cuando el Estado intentaba consolidar la democracia. Aunque el contexto político cambió desde la escritura de *Cambio de armas* (1982), resaltaremos la continuidad estética en la narrativa de la escritora. Ésta explica, en una entrevista, que “Simetrías” es “como la otra cara, la simetría de un cuento anterior, ‘Cambio de armas’, que también tiene por protagonistas a la mujer y la tortura” (Díaz 1996: 50). Gwendolyn Díaz afirma:

In these two stories the author not only analyzes the repression, subjugation, and violence exerted by the totalitarian regime on its victims, but also shows that this same repression is embedded in the culture through its perception of body and gender difference, as well as evident in the language which structures the social order. (Díaz 1995: 751)

Nuestro estudio de “Cuarta versión” y de “Cambio de armas”, a partir del análisis histórico-feminista de Diana Taylor, resaltó el vínculo entre la violencia durante la dictadura y la dominación patriarcal fundamentada en la jerarquización de los géneros. En el presente capítulo, mostraremos que la violencia del régimen militar se enraíza en una violencia cultural que subordina a la mujer mediante un lenguaje dominante falocéntrico (Braidotti 2009: 45) que sigue vigente en el periodo de transición democrática.

Al acabarse la dictadura, la población tiene que purgarse de la violencia: “Escribir sobre el horror que hemos sufrido como pueblo, por más penoso que sea, es una manera de intentar comprender las situaciones en las cuales lo inefable se hizo norma y de contribuir, indirectamente, a la mejoría de la psiquis social” (Valenzuela 2001: 96). El periodo de transición conlleva la necesidad de recordar el pasado autoritario e intentar redefinir la base de una sociedad democrática. Esto supone una crítica más profunda de la violencia cultural lo cual aparece en los cuentos de Valenzuela como transición estética, al insistir en formas literarias que liberan el discurso de estructuras de imposición²⁶.

En este capítulo, estudiaremos la transición política, crítica y estética en Argentina durante los años 80 y 90. Empezaremos por una contextualización histórica de la transición democrática. Luego, a partir de la teoría cultural de Francine Masiello, Diana Taylor y Nelly Richard, veremos que la recuperación de la memoria necesita una expansión del campo de la representación, política y estética. En fin, analizaremos los cuentos de la transición de Valenzuela, en los cuales la memoria, un medio crítico para que no se repitan los mismos errores, participa en la reivindicación de la alteridad.

A partir de su propia estética, fundamentada en el dialogismo y la escritura con el cuerpo, Valenzuela recurre a referentes culturales muy conocidos para reinterpretarlos. En “Simetrías”, la escritora desconstruye la separación entre civilización y barbaridad, para mostrar la violencia subyacente a esa oposición que excluye al Otro. En “Cuentos de hades”, ella evidencia la exclusión de las mujeres de los dominios literarios y políticos, y el control que sufre en el ámbito sexual; subvierte el canon al recontextualizar los cuentos de

²⁶ Esa transición estética ya había sido iniciada por Luisa Valenzuela en sus textos de 1982 puesto que ya intentaba desvelar el control de los militares y mantenía la relación crítica a los discursos hegemónicos. La continuidad entre sus textos de 1982 y de 1993 es justamente su propósito antiautoritario.

hadas en Argentina. Valenzuela consolida su crítica antiautoritaria abriendo el campo de la representación por medio de un lenguaje fundamentado en la expresión del deseo.

3.2. Transición democrática (1983-1993)

La junta militar pierde legitimidad tras su derrota en la guerra de las Malvinas en 1982 y forma un gobierno de transición, que encamina el país hacia elecciones democráticas. El General Reynaldo Bignone asegura la administración del gobierno provisional y aprovecha este momento para otorgar la amnistía a los militares²⁷. La transición democrática se inicia pues con ese intento de los militares por obtener la impunidad tras siete años de terrorismo de estado. El gobierno civil, liderado por Raúl Alfonsín elegido en 1983, promete restaurar la democracia y defender los derechos humanos, pero lo que más resalta son las contradicciones entre su discurso a favor de la verdad y la justicia, y la dificultad de llevar a cabo los juicios contra los militares.

La democracia simboliza una nueva etapa histórica que rompe con el autoritarismo: “Il est essentiel de comprendre que la conjoncture était *vécue* par l’ensemble de la société comme un tournant de l’histoire argentine” (Armony 2005: 63, cursiva suya). La democracia se fundamenta en una retórica de la ruptura y deja pensar que habrá cambios importantes en la manera de administrar el Estado. Esto supone levantar el velo que cubre

²⁷ En abril de 1983, los militares publican: “an official declaration called the *documento final* (final document). It attempts to close the book on all investigations of the ‘dirty war’ period. It declared that the disappeared were dead and gave no further explanations. [...] on September 23, 1983, the military junta declared a so-called amnesty (in reality self-amnesty) under which it revoked all criminal charges against members of the armed forces, the security forces, and the police, and against prison personnel” (Mignone 1992: 254-255).

siete años de censura, ante la necesidad de la sociedad de purgarse del terror de la represión que sigue afectando a las víctimas, a sus familias y a la población en general.

Sin embargo, las decisiones políticas de Alfonsín terminan decepcionando al pueblo, que creía en el cambio anunciado por el presidente. Desde el principio de su mandato, se patentiza la falta de ruptura con el autoritarismo militar. En efecto, una de sus primeras acciones políticas es la anulación de la ley de amnistía que los militares han implementado antes de ceder el poder; junto con ello, emprende un juicio contra los líderes guerrilleros del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y de los Montoneros. Jo Fisher explica que:

[The decision] was meant to prove that the government was not engaged in an anti-military campaign. The view of the government was that the military coup and subsequent repression was a response to the actions of the armed left and that the “two evils” should be treated equally. (1993: 119)

Los militares no admiten los crímenes cometidos y se justifican con el mismo discurso vigente durante la dictadura, es decir, siguen sosteniendo que hubo guerra y que la lucha contra las fuerzas armadas subversivas era necesaria. Al iniciar el juicio contra los guerrilleros, Alfonsín convalida el discurso castrense que se exculpa.

Otras acciones confirman la incapacidad de Alfonsín para romper definitivamente los vínculos con el control militar. El 15 de diciembre de 1983, el presidente crea la CONADEP, pero los datos registrados por ella (la divulgación de los nombres de los agresores, los lugares donde ocurrió la tortura y las condiciones de detención) no pueden ser usados en el juicio contra la junta. Mientras tanto, Alfonsín cede el juicio de los militares a la corte militar que persiste en negar la culpabilidad de la junta, por lo cual el mandato se transfiere a la corte civil. Empieza entonces el primer proceso de este tipo en

América Latina, en el cual se condenan los crímenes cometidos por un régimen autoritario. Varios militares son juzgados, pero Alfonsín pasa dos leyes que precipitan el fin de los juicios. En 1986, el presidente proclama la ley de Punto Final que estipula una fecha límite para los juicios, limitando el margen de maniobra de la corte que dispone de sesenta días para recibir cargos suplementarios contra los militares. Un año más tarde, la ley de Obediencia Debida establece diferentes niveles de participación en los crímenes, absolviendo así a los militares que ejecutaron las órdenes de sus superiores²⁸. Varios autores notan el retroceso que implican esas leyes (Southwell 2007; Tedesco 1999), incluyendo a Bracamonte que dice:

La secuencia que se inicia durante el alfonsinismo con el dictado de las leyes de Punto Final (1986), Obediencia Debida (1987), hasta llegar a los sucesivos indultos presidenciales decretados por el presidente Carlos Menem en 1989 y 1990, lejos de “consolidar” la “democracia” mediante la “reconciliación nacional” – como se decía desde el poder – implicó un trágico retroceso, ya que al deshacer institucionalmente lo iniciado con el Juicio a las Juntas el poder político negaba lo que había basamentado la refundación democrática. (Bracamonte 2003: 157)

Estas leyes contradicen la promesa de justicia del Estado y provocan, según Southwell, un “importante desplazamiento discursivo” ya que el gobierno adopta un “tono negociador hacia la corporación militar” (Southwell 2007: 313). Por su parte, Laura Tedesco afirma que el gobierno no cumple con las expectativas generadas por la transición y provoca el desencanto de la población por la reiteración de problemas sociales: pobreza, desempleo, políticas de austeridad, corrupción e impunidad²⁹.

²⁸ Las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida serán desacreditadas y declaradas no constitucionales en 2003.

²⁹ La transición democrática inició un cambio importante en la sociedad aunque la población ha sido confrontada a otros problemas sociales. Según Victor Armony, la democracia que se inicia en los años 1980 venía de una historia de luchas por la igualdad. La democratización « est l’aboutissement d’une démarche de prise de conscience, d’apprentissage et de participation citoyenne, fondée sur la mémoire d’innombrables luttes pour l’inclusion et la recherche du bien commun. Mais elle rend, aussi, encore plus visibles les énormes

Tras la decepción ocasionada por el gobierno de Alfonsín, el pueblo elige a Carlos Menem en 1989, quien instaura una política neoliberal que acelera el proceso de privatización, intensifica las reformas monetaristas y perdona a los responsables de los crímenes de la dictadura. Mientras tanto, la deuda externa no cesa de aumentar³⁰.

En un sentido estricto el neoliberalismo no comenzó con Menem sino que se inició con las políticas económicas de José Alfredo Martínez de Hoz durante la dictadura militar y continuó de forma latente durante el periodo democratizador de 1984-1989 bajo el gobierno de Raúl Alfonsín. (Reati 2006: 29)

Aunque no se pueda afirmar que el régimen militar adoptó deliberadamente el neoliberalismo, sus políticas económicas preparan el país para las reformas que seguirán con Alfonsín y, sobre todo, con Menem.

Tedesco afirma que el estado neo-liberal se legitima tras la imagen de la democracia, reivindicando el Estado de derecho, los derechos humanos, la independencia judicial y la necesidad de las reformas, pero sigue siendo responsable de exclusiones sociales, que son otra forma de dominación (1999: 170). Tedesco subraya entonces la continuidad que une la dictadura a la democracia:

The neo-liberal state of the 1990s has similar characteristics to the BA [Bureaucratic Authoritarian] state of the 1970s. Both attempt to subordinate, politically and economically, the working class. While the BA state attempted to de-politicise the working class, the neo-liberal state de-politicised the economy, “de-ideologised” politics and turned social issues into economic ones. (Tedesco 1999: 169)

difficultés auxquelles font face des sociétés marquées par l'inégalité extrême » (2005 : 56). La exclusión social causada por las políticas de estado no es nueva; tampoco lo es la reivindicación de una democracia participativa y justa.

³⁰ Laura Tedesco explica las consecuencias de la deuda externa en la aplicación de las reformas neoliberales: “The external debt did not threaten democracy, but it did impose a monetarist restructuring of the state as the first step towards the consolidation of democracy [...] The economic ‘U-turn’ of the Radical government was in large part a consequence of the pressure from the international creditors to service the debt” (Tedesco 1999: 174).

Si el estado militar “intervenia” demasiado en el país por el control que ejercía, el estado neo-liberal deja el poder en manos de las corporaciones y de tecnócratas que tienen como objetivo sacar el mayor beneficio posible. La incapacidad del régimen democrático para romper definitivamente con algunas políticas del régimen militar sugiere la persistencia de estructuras de dominación en el estado democrático. Veremos a continuación cuáles son las diferentes formas de representación de la memoria y cómo algunas de ellas pueden llevar a la ruptura con la reiteración de la violencia. Así podremos situar luego la crítica presente en los cuentos de Luisa Valenzuela, durante el periodo específico de la transición democrática.

3.3. Representación de la memoria: testimonios y ficción

La percepción de la historia está condicionada por diferentes discursos historiográficos, hegemónicos o alternativos, que transmiten diversas interpretaciones del pasado: los discursos oficiales, los juicios, los discursos científicos (incluso los de las ciencias sociales y humanas), el lenguaje de los medios de comunicación de masas, los testimonios, las biografías y la ficción. El discurso hegemónico sobre el pasado presenta una versión oficial que, muchas veces, se reviste de la objetividad del discurso científico. El capítulo uno insistió en el dialogismo de la escritura de Valenzuela, que acepta múltiples versiones de la historia y concibe la memoria como un “proceso abierto de reinterpretaciones del pasado” (Richard 1998: 29)³¹. En esta sección, estudiaremos dos formas de representar la memoria: el texto comandado por el Estado, *Nunca Más*,

³¹ En *Residuos y metáforas* (1998), Nelly Richard define la memoria: “La memoria es un proceso abierto de reinterpretaciones del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones. La memoria remece el dato estático del pasado con nuevas significaciones sin clausurar que ponen su recuerdo a trabajar, llevando comienzos y finales a reescribir nuevas hipótesis y conjeturas para desmontar con ellas el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí mismas” (1998: 29).

publicado en 1984 por la CONADEP, y los textos de ficción de Luisa Valenzuela. Como vimos anteriormente, la CONADEP se convierte en el discurso oficial del Estado democrático sobre la transición, pero no vincula la verdad con la responsabilidad. Por el contrario, los cuentos de Valenzuela redefinen pautas culturales para participar en un cambio social profundo; además, en su narrativa, no cuenta tanto la “verdad”, sino la manera – responsable – de representar los hechos.

Los escritores de *Nunca más* tenían el mandato de relatar objetivamente los hechos encubiertos por el régimen militar, pero, en la introducción a la parte “Tortura”, transmiten su preocupación en cuanto a la manera de contar el terror:

Al redactarse este informe existieron dudas en cuanto a la adopción del sistema de exposición más adecuado para este tema con el objetivo de evitar que este capítulo se convirtiera en una enciclopedia del horror. No encontramos sin embargo la forma de eludir esta estructura del relato. Porque en definitiva ¿qué otra cosa sino un inmenso muestrario de las más graves e incalificables perversiones han sido estos actos, sobre los que gobiernos carentes de legitimidad basaron gran parte de su dominio sobre toda una nación? (CONADEP 1984: 26)

Nunca más está compuesto de los testimonios de desaparecidos que han sobrevivido a detenciones y torturas. Los hechos que relatan parecen casi irreales debido a la violencia que sobrepasa el entendimiento humano, por lo cual la lectura de esta parte del informe se hace tremendamente difícil. Resulta sorprendente entonces que el libro haya conocido tanto éxito. Diana Taylor cuestiona la recepción de este texto, que ha sido un best-seller en Argentina, y afirma:

For those of us reading these reports who are not in position to effect direct change or ensure justice, the detailed accounts of victimized bodies in their painful materiality threaten to place us in the position of “just watching” – a position often associated with voyeurism and morbidity, even disempowerment. (Taylor 1997: 141)

Si bien el texto tiene el mérito de compilar testimonios y demostrar el carácter sistemático de la tortura, el resultado parece ser la exacerbación de un voyeurismo que se opone, de manera casi perversa, a la opacidad de la censura.

El trabajo hecho por la Comisión cumple con la necesidad de reconectarse a la “realidad” que, durante la dictadura, había sido contenida entre los límites de lo que se podía saber y mostrar: “[they] were forced to focus on the given-to-be-seen and ignore the atrocities given-to-be-invisible” (Taylor 1997: 119)³². El control de la información por parte de los militares resultó ser lo que Diana Taylor llama el “percepticidio” o la incapacidad de percibir correctamente la realidad. Asimismo, Nelly Richard afirma que el régimen militar no fue responsable únicamente de un golpe de Estado, sino también de un golpe a la representación (2003). En este contexto, Masiello insiste en el derecho a *ver*:

The right to *see* (a right deprived Argentines during years of dictatorship, yet curiously manipulated in the media explosion that came with the return to democratic rule) became a central demand by those wishing to observe the enactment of judicial process; citizens insisted that the workings of justice be “transparent” to all. This was more than voyeurism; indeed, it rested on demands for ethics of representation. (2001: 44)

Todavía se notan consecuencias del golpe a la representación en la democracia: por ejemplo, los medios de comunicación de masas abordan el pasado muchas veces queriendo aprovecharse del dolor (Richard 1998)³³. Masiello advierte que la reconstitución del pasado no puede hacerse fuera de una “ética de la representación” que insiste en la responsabilidad

³² Por ejemplo, Diana Taylor explica que Las Malvinas jugaron el papel de “given-to-be-seen” para dirigir la atención hacia la guerra fuera del país, en lugar de la guerra dentro del país (1997: 119).

³³ Richard habla de la “actualización de la memoria contra la desmemoria de la actualidad” (1998: 42) y añade que los medios de masas difunden informaciones *deshistorizadoras*: “tanto el recuerdo como la actualidad son banalizados por las técnicas deshistorizadoras de un presente mediático que ha roto toda ligadura entre ‘política y sensibilidad’” (1998: 43). Diana Taylor da el ejemplo del grupo rock que reprodujo en un espectáculo la escena de los militares que lanzaban los cuerpos de los *desaparecidos* en el océano. El uso de la imagen de la memoria era utilizada entonces por un asunto de *marketing* inscribiéndose en la lógica del mercado.

del sujeto frente a la representación del terror de la dictadura: “obliging individuals to ask about the connections between memory and justice and the burdens of accountability when the public recollection of atrocity wanes” (2001: 5). En los cuentos de Valenzuela, la representación de la tortura está acompañada por un cuestionamiento sobre el lenguaje; en este sentido, la escritora vincula el *derecho a ver* con una sensibilidad por usar formas responsables de *mostrar*.

Cómo el informe de la CONADEP plantea, no resulta fácil encontrar la manera de escribir sobre esa realidad tan dura. Diana Taylor formula la pregunta del modo siguiente:

Not representing real political violence and atrocity only contributes to its legitimization and perpetuation. Rather than *whether* we should attempt such an undertaking, the question is *how* to represent this violence, how to think and write about these bodies? What do these invisible bodies *mean*? [...] How do we hold onto the significance the “real” body even as it slips into the symbolic realm through representational practices? (Taylor 1997: 147, cursiva suya)

Hay una necesidad de reinsertar los cuerpos desaparecidos, literal y simbólicamente, en la narración biográfica e histórica de la nación (Taylor 1997; Richard 1998)³⁴. Las primeras en luchar por “representar” a sus hijos desaparecidos y en reclamar la verdad fueron las Madres de la plaza de Mayo que rompen el proceso de silenciamiento y pasividad, incluso antes del fin de la dictadura. Al exponer las fotos de las víctimas, se hacen visibles cuerpos que ya no “existen” para el Estado: “The photos, like magic fetishes, keep the dead and brutalized bodies forever ‘alive’. They tempt us to see them as ‘natural’ and transparent manifestations of the ‘real’” (Taylor 1997: 142). Las Madres elaboran su “ética de la representación” que se opone radicalmente al *percepticidio* de la dictadura: “The military

³⁴ Taylor registra cinco formas de textos que permiten representar a los “desaparecidos”: las víctimas “reaparecidas” que cuentan lo que han visto; las autobiografías literarias; la representación de los cuerpos por otros (como por las Madres, con las fotos); la representación estética de los cuerpos en obras de ficción; el trabajo de académicos que analizan el “cuerpo” de material sobre las desapariciones (1997: 141-145).

had tried to eliminate [the *desaparecidos*] from memory, but their images were turned into a commemoration; the public display was an eloquent reminder of an ethics based on collective memory and continuity” (Franco 1992: 115).

Nelly Richard distingue dos tipos de lenguaje utilizados para *recordar*: el discurso científico y la textualidad poética. Según ella, los dos se oponen al discurso insensible de los medios de masas. Si el lenguaje “objetivo” de las ciencias sociales tiene ciertas funciones necesarias al proceso de recomposición de la memoria, la textualidad poética interviene en el plano simbólico y abre el campo de las representaciones. La base ética de la ficción consiste en recordar sin reproducir el punto de vista del torturador³⁵; es decir sin imponer un discurso unívoco a los “voyeurs”.

En *The Art of Transition*, Francine Masiello estudia las transiciones políticas en Argentina y Chile después de las dictaduras de los 1970. Analiza también cambios correspondientes en el plano de la crítica que pone en tela de juicio los fundamentos de la sociedad democrática y de la identidad nacional.

Both national cases remind us that the authoritarian past has not been dismantled and also signal that the basic cultural strategies for explaining this disjuncture remain intact [...] In both instances [Argentine and Chile], however, they admit the impossibility of finding an authentic past that might settle once and for all their anxieties about misrepresentation. (Masiello 2001: 5)

La imposibilidad de encontrar un pasado auténtico devalúa la voluntad de trazar una Historia oficial objetiva que reconstituya, de manera unívoca, el “orden de las cosas”. Sin embargo, la voluntad de reconstituirse como sujeto empuja a buscar en el pasado: “El

³⁵ Como vimos en el primer capítulo, el *monologismo* reproduce el punto de vista del torturador ya que impone su perspectiva en una relación vertical de poder. Por el contrario, los textos de Luisa Valenzuela son dialógicos: incluyen una variedad de perspectivas, sumado al trabajo del lector que también participa en el proceso de interpretación.

pensamiento trata de asimilar lo pasado buscando reconstituirse, reformarse, siguiendo líneas de identidad con su propio pasado” (Richard 1998: 37). La transición conlleva un cambio en la sociedad que necesita una ruptura con el pasado de violencia y, a la vez, una redefinición de ese pasado. Según Richard, la transición está vivida como una “lucha por los sentidos” que llevó a “reinventar lenguajes y sintaxis para sobrevivir a la catástrofe de la dictadura que sumergió cuerpos y experiencias en la violencia desintegrativa de múltiples choques y estallidos de identidad” (1998: 35). La reafirmación de la identidad se hace paradójicamente mediante representaciones fragmentarias que tienden a reivindicar la alteridad. En los textos de la transición, Valenzuela no insiste en la identidad nacional, sino que explora cómo la política afecta a los sujetos y, de manera particular, a las mujeres. Una estrategia para romper con la violencia discursiva –y material – es la reivindicación de la alteridad y la afirmación de la subjetividad femenina.

Francine Masiello subraya la importancia de la identidad sexual, o más bien de la diferencia sexual. Percibe un cambio en el papel del intelectual que antes trabajaba por la definición de la identidad nacional, y que ahora se vincula a las microprácticas de la sociedad que cuestionan los valores existentes y los roles de identitarios fijos: “This practice goes far beyond the reproduction of social *roles*; in fact, it moves toward the reinvention of *meaning* on a symbolic plane. It thus produces the conditions for novel expressions of alliance through an expansion of the representational field” (Masiello 2001: 38). La necesidad de encontrar nuevas formas de expresión y de crítica frente a la rigidez de los discursos hegemónicos lleva a pensar en la expansión del campo de la representación – tanto estética, por el tipo de representación, como política, por una mayor inclusión social. La cuestión de la diferencia sexual se convierte, según Masiello, en motor de cambio

para las prácticas culturales. Según ella, la cuestión de los géneros es más que una práctica de la diferencia: “it finds insertion in an otherwise congealed discursive arena, it breaks up the frozen sediments of representation” (2001: 40). El campo de los géneros proporciona un espacio que amplía las posibilidades de representación, permitiendo a los cuerpos *existir* y *expresarse* en la sociedad contra los discursos normativos y contra el golpe político y estético del régimen militar.

Masiello explica que la fragmentación, presente en las narrativas argentinas y chilenas, viene del deseo de representar la alteridad y resaltar las figuras marginales. Por consiguiente, hay un rechazo de las teorías englobantes, junto con una defensa del “entre-dos”, lo que cambia completamente la representación de la memoria. Nelly Richard explica el papel de la fragmentariedad en la reconstitución del pasado:

Esa cronología [de un transcurso lineal] mantiene cautivo lo guardado como pasado, hasta que ciertas disjunturas temporales suelten los nexos de la continuidad programada. El presente pasa entonces a ser el nudo disjuntivo capaz de hacer que el recuerdo no sea una vuelta al pasado (una regresión que sepulta la historia en el nicho de ayer) sino un ir y venir por los recovecos de una memoria que no se detiene en puntos fijos, que transita por una multidireccionalidad crítica de alternativas no concertadas. (Richard 1994: 31)

La memoria es entonces una memoria viva, susceptible de ser reinterpretada. La continuidad de la violencia política, socio-sexual y literaria está subvertida por formas de representación que enfatizan en la desidentidad, la alteridad, las disimetrías y los fragmentos. La fragmentación se opone radicalmente a la lectura unívoca de los discursos hegemónicos sobre el pasado y fundamenta así una posición ética en cuanto a la representación de la memoria.

En su reflexión sobre su propia obra, *Peligrosas palabras* (2001), Luisa Valenzuela comenta la recepción de los textos sobre la dictadura en Argentina: para explicar el rechazo

– o miedo – de las obras ficcionales, la escritora dice que textos como *Nunca Más* marcan una distancia con el lector ya que las víctimas tienen nombres propios y tragedias propias. De esta manera, el lector puede desvincularse del cuestionamiento que sigue al desvelamiento de la verdad:

En un trabajo de investigación periodística o testimonial, por más profundo y exhaustivo, los culpables tienen nombres propios, reconocibles, son seres perfectamente separables del lector común. En cambio el personaje de ficción, aquél del nombre inventado, aquél de la ambigüedad, la contradicción y la incertidumbre ¿acaso no nos atañe a todos? (Valenzuela 2001: 96)

El reclamo por la verdad no puede consistir solamente en el conocimiento “objetivo” de los hechos, sino que debe acompañarse de un cuestionamiento más profundo sobre la manera en que se constituyen los hechos. Los textos de Valenzuela se construyen a partir de otro tipo de objetividad hecha de preguntas y dudas; en este sentido, su uso de la memoria está siempre ligado a la lucha por el significado y a la responsabilidad del sujeto ante la reproducción de los modelos de dominación.

3.4. Los cuentos de la transición

El recurso de la memoria en los cuentos de la transición escritos por Luisa Valenzuela sirve para mostrar la persistencia histórica de los discursos normativos. Sin embargo, la continuidad de las imposiciones no se representa con una historia lineal que propone una “verdad” histórica, sino que recurre a una densidad temporal que (re)actualiza la memoria de manera constante. En “Simetrías”, la fragmentación temporal sirve para evidenciar la reiteración de las relaciones de dominación en el tiempo. En “Cuentos de hades”, la subordinación de las mujeres presente desde hace siglos está recontextualizada

para ser integrada a la reflexión sobre la violencia política en Argentina. En los dos casos, la memoria es utilizada para posicionarse de manera crítica frente al pasado (político y literario) y para crear nuevas comprensiones de la sociedad.

3.4.1. “Simetrías”

“Simetrías” es el último cuento del libro homónimo, publicado en 1993. Cuando la escritora habla de una relación entre “Cambio de armas” y “Simetrías” explica que, a pesar de haber creído que estaba “inventando más de la cuenta” en el primer cuento, se dio cuenta de que: “lo que había sucedido en esa sórdida realidad de los centros clandestinos de detención había sido tanto o más atroz, y emocionalmente tan rico, como lo que una escritora de morbosa imaginación pudo haber inventado o intuido” (Díaz 1996: 50), lo que llegamos a saber gracias a los testimonios en la época de la transición. La escritura de “Simetrías” diez años después de “Cambio de armas” sugiere una necesidad por mostrar otra cara de esa violencia, buscando en referentes culturales como el significado “civilización” una comprensión del terror de la dictadura y subrayando la falta de transición social y política en los años ulteriores.

En el análisis de este cuento distinguiremos dos estrategias utilizadas por Valenzuela para criticar el autoritarismo. Por una parte, la escritora juega con disimetrías y rupturas en el tiempo que amplifican los cruces y sugieren cierta continuidad entre las épocas. Como vimos con Francine Masiello y Nelly Richard, la imposibilidad de encontrar un pasado auténtico se transmite por la fragmentación de la narración que cambia la manera de ver la historia. Por otra parte, las simetrías en el cuento funcionan como espejos que desvían la imagen de los personajes, obligando a redefinir las identidades.

El cuento pone en paralelo dos historias que son presentadas como la obsesión de Héctor Bravo: una mujer que se enamora de un orangután, en 1947, y un militar anónimo que se enamora de una detenida que está torturando, en 1977. El cuento consta de muchas voces: las prisioneras que describen lo que los militares les hacen; los militares que admiran a las detenidas porque ellas defienden sus ideas y los militares de alto rango que justifican sus actos en nombre del honor a la patria. Se suma a esta polifonía la voz del narrador que se confunde con la voz de Héctor Bravo que “se habla a sí mismo en tercera persona” (Sm 144)³⁶. Esta ambigüedad enunciativa se reproduce en la narración ya que no sabemos si Héctor Bravo es uno de los protagonistas de las historias del 1947 y del 1977, ni hasta qué punto pudo haber sido testigo de los eventos.

Las dos historias ocurren con treinta años de intervalo, pero a pocos kilómetros; sin embargo, a veces las historias se superponen. En 1947, la mujer del zoológico se enamora del orangután y los dos pasan largos momentos mirándose. Ella está casada con un militar, que la ve cada vez más distante. El rumor de la relación ilícita de su mujer se propaga y sus compañeros empiezan a reírse de él porque un orangután le hace competencia. El marido, ofendido, va una noche al zoológico para matar al animal.

En 1977, los militares torturan a mujeres detenidas. A veces las llevan a buenos restaurantes vestidas con hermosos trajes; un militar dice “las sacamos a pasear. No puede decirse que no somos humanos” (Sm 144)³⁷. Las apariencias esconden el terror de la

³⁶ Las referencias al cuento “Simetrías” serán abreviadas con “Sm”. Las citas están sacadas de la edición del cuento en el libro *Cuentos completos y uno más*, 2008 (1999).

³⁷ La afirmación en el cuento de los militares que se dicen “humanos” parece hacer referencia al enunciado de la junta militar “Somos derechos y humanos” durante la visita de la OAS en 1979 en Argentina: “The hearing held by the Inter-American Human Rights Commission, which visited Argentina in September 1979 for three weeks. The queues outside the OAS building in downtown Buenos Aires grew up to 3,000 people at times.

tortura: en el restaurante nadie nota la presencia de las prisioneras, nadie piensa que los militares puedan actuar con tanta “barbaridad”. La voz de la prisionera desmiente al militar: “los vestidos nos oprimen la caja torácica; de todos modos después nos restituyen al horror nos hacen vomitar lo comido nos arrancan los vestidos nos hacen devolverlo todo” (Sm 144). Uno de los militares se enamora de una prisionera que quiere guardar para él solo. Pretende que ella también lo ama, incluso espera un día poder oficializar su relación con ella. Cuando los jefes se enteran de la traición –porque así lo consideran– envían al militar a una misión en Europa y matan a la prisionera.

“Simetrías” juega con el tiempo histórico al incluir tres historias en la narración: la obsesión de Héctor Bravo en un tiempo posterior a la dictadura que podemos asociar con el año de publicación del cuento (1993) aunque no esté explicitado; la época de la dictadura (1977) y del gobierno de Perón (1947). No hay cronología en la historia sino que se entrecruzan los tres relatos: “La obsesión de Héctor Bravo, la primera obsesión – si es que estas configuraciones pueden respetar un orden cronológico” (Sm 146). Por lo tanto, se registran anacronismos, como cuando el militar piensa que ama a la prisionera más que el mono ama a la esposa: “Él la ama. Mucho más de lo que el mono puede amar a la otra mujer, mucho más de lo que hombres y animales superiores han amado jamás, piensa él” (Sm 151).

El juego con el tiempo insiste en la repetición de la violencia en el tiempo: “Treinta años separan un dolor de otro. También unos pocos kilómetros. La obsesión de Héctor

The six-member team took note of denunciations of disappearances from individuals and human rights organizations, visited prisoners, a detention camp, and graveyard. Unable to prevent the OAS visit, the junta published a book presenting its own version of events and plastered Buenos Aires with posters proclaiming ‘Somos derechos y humanos’” (Navarro 2001: 253).

Bravo los combina, ayudada por la recurrencia de un periodo histórico; otra vuelta de tuerca como un garrote vil” (Sm 150). Se asocian los tiempos en el espacio que sigue siendo el mismo, guardando las huellas de épocas pasadas: “Él le hace el amor a la mujer. El coronel enamorado y su elegida. Y el olor a sexo se confunde con el otro olor dulzón de quienes pasaron antes por ahí y allí quedaron, para siempre salpicados en piso, techo, paredes y mesa de torturas” (Sm 150). Se reproduce la violencia en este lugar preciso: el cuarto de torturas.

Luego se precisa en la narración que la obsesión de Héctor Bravo es elíptica. Los focos se unen en uno solo y permite criticar las dos épocas: “Los tiempos se confunden en la obsesión de Héctor Bravo, es decir que en una instancia, al menos, los tiempos son los mismos. La bala también parece ser la misma” (Sm 153). Según Magnarelli, la bala es el discurso que atraviesa el cuerpo de la víctima (el mono y la prisionera), que internaliza las voces autoritarias:

And here [...] this internalization of other voices, this discourse that penetrates like a bullet, is crucial. The point is that we need to sort out the voices, recognize their source(s), and, perhaps more important, ask how and why they have been internalized, for, significantly, these voices are the foundation of the power. (Magnarelli 1995: 724)

La elipsis cerrada (la obsesión de Héctor Bravo) deja creer que las dos historias forman parte de una temporalidad acabada, pero hay una tercera historia, que se desarrolla al nivel de la obsesión. ¿Obsesión causada por la reiteración de la violencia? En todo caso, surge de la necesidad de recordar:

Es importante evitar el olvido, reconoce ahora Héctor Bravo. Hay que recordar esas paredes que han sido demolidas con el firme propósito de borrar el cuerpo del delito, de escatimarle al mundo la memoria del horror para permitir que el horror un día pueda renacer como nuevo. Que el horror no se olvide, ni el olor ni el dolor ni – (Sm 150, frase inacabada en el texto)

Héctor Bravo habla de sí mismo en tercera persona y se distancia de la narración. Traza la elipsis como si estuviera ausente de la trama, pero no lo está. La narración juega con la ambigüedad del personaje, que es un personaje de *Novela negra con argentinos*, en el cual actúa como torturador. Podemos pensar que Héctor Bravo es uno de los militares del 1947 o del 1977, pero no se sabe realmente quién es, lo que acentúa el efecto de desidentidad. Tanto las simetrías, que refractan la imagen del sujeto, como las disimetrías, que rompen con el curso lineal de la historia, se inscriben en la lucha por el significado al desafiar las concepciones unívocas y coherentes de la historia y del sujeto.

Las simetrías entre las dos historias sugieren la “barbaridad” de los actos de los militares: “The story shows that violence and domination have existed for ages and that they continue to surface in a world which exists under the illusion of being civilized” (Díaz 1995: 756). Valenzuela redefine las relaciones sociales a partir de la diferencia sexual, pero también de la oposición entre humano y animal, rompiendo el límite que los separa.

La historia de 1977 está mucho más elaborada en cuanto a descripciones y diferentes voces; ¿Qué significa, entonces, su simetría con la historia del 1947? No hay un reflejo mimético entre ambas parejas, sino que se produce una refracción que genera también disimetrías:

Héctor Bravo puede superponer las dos historias, las dos mujeres, y a veces siente que se parecen entre sí, que hay afinidades entre ellas. La enamorada del mono y la amada del militar. A veces los amores se le enredan a Héctor Bravo, anacrónicamente, y el orangután ama a la amada del militar, el militar y la mujer del orangután se juntan. Quisiera por momentos imaginarse a la otra pareja posible, cómica por cierto, pero sabe que la obsesión no puede ni debe permitirse el alivio de la risa. Entonces, nada de militar y mono. (Sm 148-149)

La relación del 1947 actúa como un espacio-tiempo que se reactualiza en las diferentes épocas: “La mujer y el mono configuran a su vez otro cuadro vivo. Apenas vivo porque apenas se mueven. La mujer y el mono se miran a través del tiempo y el espacio” (Sm 147). A partir de ello, el lector se pregunta a cuál de los dos personajes del 1977 corresponde el mono y cuál es el rol de la mujer enamorada del mono.

La narración parece incitarnos a buscar la simetría entre las dos mujeres: “La simetría no radica en el pelo de estas dos mujeres. Buscar por otra parte” (Sm 150). No hay respuestas explícitas en el texto, pero la correlación entre las dos historias es relevante. Para entender la relación entre las dos mujeres, cabe analizar el “cuadro vivo” y la relación entre la mujer y el mono: “Los separa una fosa. Tantas otras separaciones los aquejan pero poco les importa. Acodada a la baranda que circunda la fosa – o quizá apoyada en forma mucho menos inocente – ella lo mira a él y él la mira a ella” (Sm 147). Esa mirada funciona como un espejo: “el mono ladea la cabeza, la mujer ladea la cabeza” (Sm 148). Hay una simetría en sus gestos y en su condición de presos. En efecto, la esposa del militar está encerrada en su matrimonio, obligada a asumir el rol tradicional de la mujer y sin poder comunicar sus deseos propios. El contacto con los deseos es un marcador importante para el estatuto de los personajes. Se manifiesta otra simetría entre la prisionera y el mono, que viven en celdas y son considerados como peligrosos para la sociedad. Sin embargo, la prisionera está dominada por el deseo del torturador, mientras que “el mono [...] puede permitirse el gozo” (Sm 149) y tiene, por lo tanto, más libertad. A pesar de vivir en su celda, el mono tiene una libertad que no se le permite a ninguna de las dos mujeres.

Eso lleva a entender la simetría entre las mujeres, ambas *presas* bajo el control del hombre. La esposa parece escapar de su esposo en el encuentro con el orangután y se deja

desbordar por sus deseos en su relación erótica con el animal: “la mujer se apoya los pechos contra la baranda y se pasa suavemente la lengua por los labios” (Sm 148). Su relación matrimonial no le permite tener deseos propios y el esposo tolera aún menos dejar de ser el centro de su atención. La prisionera, por su parte, está detenida, pero considera al torturador como su cárcel: “Las paredes son él” (Sm 151). Las dos mujeres están encerradas en relaciones de control, en las cuales sus deseos no cuentan.

En “Simetrías”, se hace evidente el uso de la sexualidad como forma de control para confirmar el poder de los militares. Penetran el cuerpo de la mujer en todos los sentidos: “las perforamos y punzamos y exploramos. Les metemos cosas muchas veces más tremendas que las nuestras porque esas cosas son también una prolongación de nosotros mismos y porque ellas son nuestras. Las mujeres” (Sm 145-146). Las torturan con violaciones sexuales, dañan los órganos genitales y luego les dan bellos vestidos para sacarlas a pasear, afirmando en los dos casos el papel de la mujer como objeto de deseo.

El juego de los militares de sacar a las mujeres elegantemente vestidas al restaurante nos recuerda la necesidad de Roque de tener testigos que vean cómo él controla a Laura. Estas salidas provocan un vacío interior: “Todas peinadas y maquilladas y manicuradas y modificadas, sin poder en absoluto ser nosotras mismas” (Sm 146); y asientan el poder absoluto de los militares que lo ejercen en toda impunidad: “puestas allí para demostrar que los torturadores tienen un poder más absoluto aún e incontestable que el poder de humillación o de castigo” (Sm 148). También, se puede entender el control absoluto por la inacción de la gente que no quiere ver lo que pasa: “¿Cómo no se supo antes, cómo nadie habló, cómo nadie las vio en el Mesón del Río?” (Sm 148).

El control, en el cuento, está ejemplificado por la relación humano-animal que se construye con la tortura y con la historia de amor del 47. Valenzuela subvierte el binario antropocéntrico para poner a prueba el significado de la palabra “civilizado”. Después de haber analizado la simetría entre las dos mujeres, cabe detenerse en la semejanza entre el militar y el mono. Valenzuela critica la “barbaridad” de los actos de los militares, pero al mismo tiempo subvierte los significados asociados a la animalidad.

En la historia de 1977, se animalizan a las víctimas para que la tortura no sea considerada como un acto inmoral: “A acostarse con las piernas abiertas, más abiertas, les gritamos y es una excelente idea. Que no mueren de pie como soldados, que revienten panza arriba como cucarachas” (Sm 146). Los militares dicen “las sacamos a pasear” como si fuesen perros: “nos sacarán a pasear, para lucirse con estas presas que somos, en todos los sentidos de la palabra presas” (Sm 147). La palabra “presa” se refiere a una mujer detenida, pero también al animal que se caza.

A pesar de la voluntad por considerar a las prisioneras como elementos subversivos y bárbaros, la narración resalta la fuerza de las prisioneras frente a la tortura ya que nunca vacilan en sus posiciones, nunca revelan un nombre. Los militares se dan cuenta de que las prisioneras son más fuertes y más “humanas” que ellos: “pero soldados son, son más soldados ellas que nosotros. ¿Son ellas más valientes? Ellas saben que van a morir por sus ideas y se mantienen firmes en sus ideas. Nosotros apenas –gozosamente– las matamos a ellas” (Sm 146). Esa fuerza interior permite conservar la integridad del sujeto; en otro contexto, esa fuerza equivale a la liberación del animal interior.

La transgresión de los códigos negativos asociados a la animalidad se puede entender en la historia de amor de 1947, en la cual se produce otra refracción entre la animalidad de la mujer y la humanidad del orangután. La identidad femenina ha sido *esencializada* en la sociedad patriarcal, asociando el sexo femenino con la naturaleza, las emociones y las pasiones. El cuento de Valenzuela convierte la animalidad de la mujer en una reivindicación de la alteridad y una afirmación de sus deseos propios. Según Golberg, la presencia de los animales en la narrativa de Luisa Valenzuela tiene un uso particular:

Su escritura se propone un mapeo que traiga a los leones al espacio central, particularmente en lo atinante a la mujer, la violencia social e individual, las relaciones de poder y los códigos que las conforman y determinan – incluyendo los códigos del discurso literario. (Golberg 2010: 297)

Para la escritora, la animalidad no simboliza el lado bárbaro del ser humano, sino una parte integrante y contradictoria de los sujetos. Es importante no simplificar la oposición entre los humanos y los animales en la narrativa de Valenzuela, donde no hay nada negro o blanco:

Valenzuela parte de las nociones emblemáticas, simbólicas e idiomáticas sobre los animales para desconstruirlas y reescribirlas con una nueva significación, ciertamente posparadisiaca pero también decididamente poscondena y expulsión. (Golberg 2010: 299)

Sus cuentos resignifican ambos conceptos de la oposición mostrando la complejidad de la subjetividad. Las pasiones de la mujer no son una prueba de su falta de raciocinio; ésta busca más bien reconstituirse como sujeto libre a partir de sus deseos y de una racionalidad que no se basa en la exclusión (binarismo), sino en la polifonía constitutiva de su subjetividad (que incluye por lo menos dos aspectos: la conciencia y el inconsciente, ilustrado por el animal interior).

Como en otros cuentos de Valenzuela, las relaciones de poder se describen en términos de deseos. Sharon Magnarelli comenta el cuento y la importancia de vincular la memoria y la reflexión sobre el deseo:

If they are forgotten, they can recur, and surely that should be avoided at all costs. But is it ever "borron y cuenta nueva"? Won't there always be desire, another wicked queen / military lord, and another challenge to power? Perhaps the question is, how might we imagine desire and power differently? How might we desire differently? Are these not the basic questions, the essential symmetries, that run throughout the collection and perhaps throughout all times and places? (Magnarelli 1995: 724)

En el cuento, la asociación entre la memoria y las relaciones de poder en el tiempo incita a repensar este tipo de relación. Tanto en los textos de la dictadura (1982) como en los textos de la transición (1993), Luisa Valenzuela propone otras maneras de interactuar y desear.

Los discursos hegemónicos atraviesan el cuerpo como una bala. En “Simetrías”, vemos que la tortura es un ejemplo máximo de esa imposición del discurso, un discurso que “atraviesa” el cuerpo de la víctima haciéndola olvidarse de sí misma. El torturador impone su manera de desear: “Y si para ella el amor alguna vez fue algo muy distinto del sometimiento, ella ni se acuerda” (Sm 151). El canon literario es otra forma de violación a la especificidad femenina y, en “Cuentos de hades”, Valenzuela recurre a la intertextualidad, que es una forma de memoria cultural, para redefinir la posición de la mujer ante la tradición y dentro del contexto argentino.

3.4.2. “Cuentos de hades”

Simetrías (1993) tiene cuatro partes además del cuento epónimo: “Cortes”, “Cuentos de hades”, “Tormentas” y “Mesianismos” que agrupan familias de cuentos, para

retomar las palabras de Luisa Valenzuela (Díaz 1998: 223). En la sección “Cuentos de hades”, Luisa Valenzuela reescribe los cuentos de hadas publicados por Perrault en el siglo XVII. Ofrece nuevas versiones de “Caperucita roja”, “La bella durmiente”, “Las hadas” y “Barba azul”, entre otros. Gwendolyn Díaz considera que el uso de la intertextualidad proporciona coherencia al libro:

El título de la colección, *Simetrías*, es, según esta lectura, una referencia a su intertextualidad. La autora alude indirectamente a otras obras suyas, a sus símbolos preferidos, a personajes de otros cuentos, y crea así un mundo propio donde el lector asiduo descubre referencias intertextuales que crean una simetría con otros referentes de su ficción. (Díaz 1998: 224)

Podemos destacar varios ejemplos de estos juegos de espejos que recuerdan los trabajos anteriores de la escritora además de la simetría entre los cuentos “Cambio de armas” y “Simetrías”: “Viaje” es una reescritura de “Ceremonias de rechazo” (Boland 1994: 232) y la referencia a la “lagartija iridiscente”, en “La densidad de las palabras”, nos hace recordar la novela controversial *Cola de lagartija* (1983) (Díaz 1998: 236).

Valenzuela toma referencias intertextuales de la tradición europea, pero reinterpretándolas a partir de la historia particular de Argentina, lo que resuena con sus textos anteriores y se inscribe perfectamente en su propia estética narrativa. Por ejemplo, se pueden relacionar los “Cuentos de hades” con “Cuarta versión” y “Cambio de armas”, escritos por Valenzuela en 1982. Estos paralelos permiten a la escritora criticar tanto la violencia política en Argentina, como la base subyacente a las relaciones de dominación. Añade entonces a sus preocupaciones por la memoria política de su país, una voluntad por recuperar una memoria literaria y cultural sobre la subordinación de la mujer y la resistencia femenina. En lo que sigue, empezaremos con el propósito teórico de Valenzuela que concuerda con la crítica sobre los cuentos de hadas al denunciar sus mensajes sexistas y

moralistas. Las reescrituras ya no presentan mujeres pasivas, sino que ellas se despiertan por voluntad propia como ente sexual, intelectual y político. Lo analizaremos respectivamente en los cuentos “Si esto es la vida, yo soy caperucita roja”, “La densidad de las palabras”, “El progreso no se detiene” y “Barba azul”, relacionando los dos últimos con sus cuentos de 1982.

Hay numerosos estudios sobre los cuentos de hadas que demuestran cómo los textos difunden una imagen ideal y falsa de las mujeres. Luisa Valenzuela conoce la crítica de los cuentos de hadas y escribe los suyos a partir de su propia teoría³⁸. La escritora pretende resaltar el propósito original de las historias: “Emprendí la aventura de devolver los cuentos más clásicos de Perrault no a su tiempo pero sí a lo que pienso fue la intención original de las viejas narradoras orales. Ejemplos de libertad en lugar de llamados al sometimiento” (2001: 215). Valenzuela presiente que hay otro mensaje que late en los cuentos, antes contados por las mujeres a sus hijas, y su tesis es confirmada por varios críticos³⁹, entre otros por Donald Haase que afirma: “Published tales like ‘Cinderella,’ in other words, could store and transmit matriarchal values that remained camouflaged or embedded in the tale type, despite the changes wrought by patriarchy and the written Word” (Haase 2004: 16).

³⁸ En *Peligrosas palabras*, Luisa Valenzuela afirma: “Sólo en los cuentos agrupados bajo el subtítulo *Cuentos de hades*, del volumen *Simetrías*, logré invertir la corriente y pude escribir narrativa a partir de una concepción teórica” (2001: 12).

³⁹ Sobre la transmisión oral de los cuentos de madres a hijas, véase “To Spin a Yard: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale”, de Karen E. Rowe y *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, de Marina Warner.

Por otra parte, muchas críticas han destacado obras marginalizadas, que presentan imágenes de mujeres fuertes, independientes y activas⁴⁰. Se añade a eso una abundancia de reescrituras de los cuentos de hadas hechas, desde el siglo XVII hasta hoy, por mujeres de Inglaterra, Francia, Alemania, España y América Latina⁴¹. La crítica y las reescrituras feministas desafían así el canon masculino:

‘Re-vising’ or revisiting the canon with a cold and critical eye has been part of many women writers’ projects. They reread and challenge the canon, and the modes of feeling and writing it embodies, as many feminist critics have shown. [...] Our task as reader is to create for ourselves a more inclusive sense of those traditions and of the possible responses to them. (Harries 2001: 14)

Los “Cuentos de hades” de Valenzuela se inscriben en ese diálogo dentro de la multiplicidad de textos: no solamente se opone al canon masculino sino que juega con la diversidad existente en la tradición literaria (oral y escrita, patriarcal o no) y permite situarse junto con otras voces femeninas dentro del género de cuentos de hadas.

Heidmann y Adam afirman que no se puede considerar los textos como objetos naturales, sino como construcciones que se van modificando por las reescrituras, los cambios editoriales y las traducciones:

À l’idée de texte stable, nous substituons un concept de *texte en variation*. Considéré sous cet angle, chaque conte acquiert cette épaisseur temporelle et matérielle qui est à proprement parler son historicité comme *fait de discours* soumis à des transpositions et à des récritures infinies. (Heidmann y Adam 2010: 28)⁴²

⁴⁰ Varias autoras han editado antologías de estos cuentos olvidados, por ejemplo: Alison Lurie, *Clever Gretchen and Other Forgotten Folktales* (1980); Rosemary Minard, *Womenfolk and Fairy Tales* (1975) y Ethel Johnson Phelps, *The Maid of the North: Feminist Folk Tales from Around the World* (1981).

⁴¹ En su artículo, “The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women’s Writing” (2004), Odber de Baubeta registra las reescrituras hechas en España (Carmen Martín Gaité, Carmen Laforet) y en América Latina (María Luisa Bombal, Elena Garro, Rosario Ferré, Victoria Ocampo, Silvina Ocampo). Fiona Mackintosh, en “Babes in the *Bosque*: Fairy Tales in Twentieth-Century Argentine Women’s Writing” (2004), muestra cómo muchas escritoras argentinas, en particular, han retomado los cuentos de hadas.

⁴² Jack Zipes retoma más de treinta versiones de la Caperucita roja en *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1983). Lejos de ser textos estables, los cuentos de hadas son verdaderos palimpsesto en los

El texto adquiere una densidad material e histórica puesto que es sujeto a varias transformaciones que cada vez participan en la definición cultural. De hecho, todos los cuentos de hadas son influenciados por su contexto de producción (Heidman y Adam 2010; Haase 2008, 2004; Smith 2007; Escola 2005). Se hace necesario desmentir su supuesta universalidad, inducida por el incipit “érase una vez”, y demostrar que sus mensajes prescriptivos no trascienden todas las épocas y culturas: “We need to begin by acknowledging that all fairy tales have a history, that they are anything but ageless or timeless” (Harries 2001: 3)⁴³. Marc Escola afirma que la publicación de los *Cuentos* de Perrault fue el apogeo de la vida de éste dedicada a la definición activa de una cultura nacional y estaba vinculada a la pelea entre Antiguos y Modernos, en la esfera mundana francesa, quienes tenían dos proyectos diferentes para la nación (2005: 29-30). De la misma manera, los hermanos Grimm, que escribieron cuentos de hadas en Alemania, pertenecían a la corriente romántica nacionalista:

Romantic nationalists in turn hoped to find an alternate foundation for states to replace the elite language and culture of monarchies. They found it in oral literature. Epics and other narrative forms seemed to express in unspoiled, vernacular, indigenous languages both the art and history of a people. They were (and in some instances continue to be) seen as the authentic cultural foundation for nation building. (Haase 2008: 87)

Los cuentos de la tradición oral fueron utilizados en la definición de la nación y se hicieron obras canónicas, es decir que ya no seguían el proceso de transformación del texto que

cuales se superponen varias versiones (Heidmann y Adam 2010: 367). Además de la versión de Luisa Valenzuela, aquí están tres versiones del mismo cuento en lengua castellana: “La verdad del bosque” de Pizarnik, *La sueñera* de Ana María Shua y “El lobo feroz” de Marcela Solá.

⁴³ Por ejemplo, el cuento de “Barba azul” sería inspirado de hechos reales: “Various historical sources have been suggested as the basis of the tale, from the murderous Baron Gilles de Rais, who confessed to murdering 140 young boys and burying their remains about his castle, to Cunmar [...] the accursed, who decapitated a succession of wives as soon as they became pregnant” (Smith 2007: 11).

caracteriza la tradición oral⁴⁴. El concepto de historia oficial y de tradición canónica corresponde a cierta idea del lenguaje, visto también como atemporal y estático, que Luisa Valenzuela subvierte por su idea de un lenguaje del deseo.

En *Peligrosas palabras*, Valenzuela elabora su teoría en torno a una pregunta: “¿por qué la madre de Caperucita Roja, que no parecía mala madre, manda a la nena al bosque lleno de peligros? La respuesta me vino rápido y es obvia: porque el bosque es la vida y hay que atravesarla” (2001: 211). Valenzuela no cree que las mujeres transmitían moralejas prescriptivas a sus hijas, sino que les daban los medios para enfrentar el camino de la vida: “el mensaje debió de haber sido el de permanecer alerta, curiosa e inquisitiva con los ojos bien abiertos” (2001: 207). Los cuentos escritos por Perrault y los hermanos Grimm, por el contrario, transmiten una moraleja que se dirige a las mujeres y sugiere que más vale no apartarse del camino:

¿Y qué les enseñan a las niñas? Les enseñan a no apartarse del camino trillado, a no ser curiosas (cuando la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos), a dejarse someter porque algún día vendrá el príncipe azul a rescatarlas, a esperar durante cien años el beso que despierta, en definitiva a ser sumisas y depender del otro, masculino por cierto. (Valenzuela 2001: 212)

Se presenta la curiosidad como un vicio de las mujeres, que no deberían buscar más lejos de lo que se les impone; al mismo tiempo se promulga una imagen de la mujer perfecta, bella y recta, que no siga sus pasiones ni sus deseos propios. Tierney-Tello afirma que los regímenes autoritarios imponen una lectura “clara” de la condición humana: “The flipside

⁴⁴ La creencia de que los cuentos de hadas vienen de una larga tradición oral otorga a los cuentos una cierta impresión de autenticidad. Sin embargo, es muy difícil encontrar un origen indiscutible para los textos. Por otra parte, Heidmann y Adam dicen que la creencia de que los cuentos vienen de la cultura oral nacional es errónea: «*La Barbe bleue* par exemple se constitue simultanément en réponse à la *fabella* apulienne, à *L'Énéide* et au travestissement par Scarron de l'épopée virgilienne, mais aussi et en même temps au *conte galant* de La Fontaine et à la *Satire X* de Boileau [...] C'est cette superposition de différents dialogues intertextuels qui fait de ces textes de véritables palimpsestes » (2010 : 39). Haase (2004, 2008) y Escola (2005) muestran que la “autenticidad” de la cultura oral servía a la construcción de la identidad nacional.

of this ‘clarity’, of course, is that what the patriarchal sexual order most obscures is feminine desire [...] Together this organization of sexuality and desire constitutes what is generally known as the patriarchal economy” (Tierney-Tello 1996: 5-6). La reescritura de “Caperucita roja” juega con la temporalidad, como en “Simetrías”, para reivindicar la alteridad, contra la repetición de modelos antiguos para la mujer, y para ampliar el campo de la representación⁴⁵. Tierney-Tello afirma:

Where patriarchal, authoritarian discourse obscures feminine desire, reducing female sexuality to reproduction and maternity, literature by women can uncover the power relations at work in the conventional sex/gender system, multiplying the possible paths of desire and broadening the female sexual imaginary. (Tierney-Tello 1996: 7)

El deseo forma parte de la identidad y, a la vez, marca la imposibilidad de definirla de manera exacta. La historia de “Caperucita roja” permite a Valenzuela explorar la erótica y sintaxis femenina, en relación al canon: “Construir no partiendo de la nada, que sería más fácil, sino transgrediendo las barreras, rompiendo los cánones en busca de esa voz propia” (Valenzuela 2001: 41-42).

En la versión renovada, “Si esto es la vida, yo soy caperucita roja”, el camino que toma la nena es el curso de su vida y las frutas que lleva a la abuela son experiencias que acumula en la canastita. La trama sigue igual, pero Valenzuela juega con las diferentes voces y tiempos. La voz de la madre se mezcla a la voz de la niña: “Cuidado nena con el lobo feroz (es la madre que habla). Es la madre que habla. La nena también habla y las

⁴⁵ El título de la reescritura de Valenzuela, “Si esto es la vida yo soy caperucita roja”, está interpretado por Fiona Mackintosh como una crítica al mensaje difundido por los cuentos de hadas: “This is an ironic dig at Perrault, whose tales are outdated and inadequate for modern readers –and women in particular” (Mackintosh 2004: 163). El intertexto recuerda la repetición de estas imágenes inadecuadas.

voces se superponen y se anulan. Cuidado. ¿Con qué? ¿De quién?” (Ch 62)⁴⁶. Valenzuela concluye que Caperucita, la madre y la abuela son tres instancias de la misma persona. La madre advierte a la nena de no acercarse al lobo. Sin embargo, a Caperucita le gusta la presencia del lobo que, de vez en cuando, se acerca a ella o la llama a lo lejos. Las voces se superponen de forma diferente a lo largo del camino, desarrollando los diferentes aspectos del sujeto que corresponden a etapas de la vida y a diferentes discursos sociales: la voz de la madre resuena con el discurso moralista; la voz de la abuela, con la sabiduría y la independencia; y el lobo, con el inconsciente:

El lobo es la representación del inconsciente, la parte oscura de cada ser humano, lo inconfesable y ominoso con lo que debemos enfrentarnos a diario. ¿Cómo puede pretenderse entonces que la mujer adulta sea una persona completa, íntegra, si se la escinde desde chica de su oscuro deseo? (Valenzuela 2001: 213)

En la reescritura, la nena avanza en su vida sin rehúso de su deseo sexual: “Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes. Es cuestión de ir probando de a poquito” (Ch 64). En vez de seguir la moral, escucha sus deseos interiores, es decir, al lobo que la llama: “El lobo gruñe, despotrica, impreca, yo sólo lo oigo cuando aúlla de lejos y me llama. Atiendo ese llamado. A medida que avanzo en el camino más atiendo ese llamado y más miedo me da” (Ch 66). Está domesticando su animal interior, lo que le permite apropiarse de su identidad sexual e independiente.

Debido a que “Caperucita roja” es una historia conocida por todos, se resalta en la reescritura la interacción entre los niveles de la narración y le confiere a la niña un conocimiento para prever lo que va a ocurrir (Mackintosh 2004: 162):

⁴⁶ Las referencias a los “Cuentos de hades” serán abreviados por “Ch”. Las citas están sacadas de la edición del cuento en el libro *Cuentos completos y uno más*, 2008 (1999).

Ya habrán salido otras caperucitas por el bosque a juntar sus frutillas. No las culpo. Alguna hasta quizá haya nacido de mí y yo en alguna parte debo de estarle diciendo: nena, niñita hermosa, llévale esta canastita a tu abuela que vive del otro lado del bosque. Pero ten cuidado con el lobo. (Ch 69)

Caperucita sabe que hay otras como ella y que la abuela también ha vivido lo mismo: “La abuela es la que sabe, la abuela ya ha recorrido ese camino, la abuela se construyó su choza de propia mano” (Ch 64). La niña tiene conciencia de repetir un discurso antiguo, pero lo subvierte al aceptar las diferentes facetas de su subjetividad:

Y cuando voy a expresar mi asombro, una voz en mí habla como si estuvieran repitiendo algo antiquísimo y comenta: -Abuelita, qué orejas tan grandes tienes, abuelita, qué ojos tan grandes, qué nariz tan peluda (sin ánimo de desmerecer a nadie). Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita. (Ch 70)

La caperucita reconoce las múltiples capas temporales de su subjetividad y rehúsa definirse de manera unívoca, lo que Mackintosh interpreta como prueba de su resistencia a los modelos fijos de los discursos (2004: 163). Por su erótica propia, el sujeto femenino adquiere libertad frente a la hegemonía, afirmando su particularidad frente a la universalización de los modelos.

En “La densidad de las palabras”, reescritura de “Las hadas”, el sujeto femenino se despierta como ente intelectual, basando la racionalidad en la liberación del discurso y rechazando los estereotipos sobre la mujer y la escritura. La narradora cuenta que su hermana fue un día a la fuente donde se encontró con un hada que le dio el don de producir flores, joyas o diamantes cuando abriera la boca. La madre, encantada por este don, envió a su segunda hija –la narradora– a la fuente, pero de su boca salieron sapos y culebras. Nadie quería acercarse a ella, ni aun su madre que le imploraba callarse. La narradora nos dice irónicamente: “El mejor adorno de la mujer es el silencio, me decían, en boca cerrada no

entran moscas. ¿No entran? ¿Entonces con qué alimento a mis sapos?, pregunté alarmada, indignada más bien” (Ch 84). La madre ya no podía soportar la situación y envió a su hija a vivir al bosque, en donde ésta estaba feliz con sus sapos y culebras que se transformaban en palabras, pues ella era escritora:

No me arrepiento del todo: ahora soy escritora. Las palabras son mías, soy dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas; las grito, las esparzo por el bosque porque se alejan de mí saltando o reptando como deben, todas con vida propia. Me gustan, me gusta poder decirlas aunque a veces algunas me causen una cierta repugnancia. (Ch 82)

Tal como lo indica su título, el cuento ilustra la densidad de las palabras. La narradora dice: “Abro la boca y con naturalidad brotan sapos y culebras. Hablo y las palabras se materializan. Una palabra corta, un sapo. Las culebras aparecen con las palabras largas” (Ch 81). Aunque las “malas” palabras pueden causar repugnancia, la narradora reconoce que no podría existir sin la libertad de pronunciarlas. La narradora piensa en su hermana que, ahora rica además de bella, había podido casarse con el hijo del rey y vivía en un castillo. Al final del cuento, vuelve a verla y, cuando se abrazan, sus lenguajes respectivos se mezclan para producir un lenguaje polifónico:

Mi hermana se me acerca corriendo por el puente y cuando nos abrazamos y estallamos en voces de reconocimiento, percibo por encima de su hombro que a una víbora mía le brilla una diadema de diamantes, a mi cobra le aparece un rubí en la frente, cierta gran flor carnívora está deglutiendo uno de mis pobres sapos [...] Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil ranas enjoyadas que nos arrullan con su coro digamos polifónico. (Ch 86)

La narradora reconoce el lenguaje de su hermana y se asume como sujeto intelectual despreocupándose de los estereotipos otorgados a la mujer. La polifonía es el fundamento de la relación entre las dos hermanas, como es constitutiva en la identidad de Caperucita.

Finalmente, las reescrituras de la “Bella durmiente” y de “Barba azul” denuncian la imagen superficial y atemporal de las mujeres difundida en los cuentos de hadas. Estos cuentos, que resuenan con “Cuarta versión” y “Cambio de armas”, critican la exclusión de las mujeres de la política y del canon.

“No se detiene el progreso” ironiza la imagen fija de la Bella durmiente que sigue siendo la misma después de estar cien años durmiendo: “bella, resplandeciente, refinada, hacendosa, más misteriosa que nunca. Y bastante atrasada de noticias” (Ch 74). El aspecto inmutable de la princesa contrasta con la vejez de la Brhada (mezcla de bruja y hada), que ha infligido el sortilegio narcoléptico a la princesa en su bautismo, condenándola a dormir para siempre luego de haber sido pinchada por un huso a los dieciséis años. Con un dibujo que la Brhada hace a su ahijado, el niño inventa la rueda que se convierte en una rueca con la que la Bella durmiente se pincha. Hay un juego con el título que hace referencia al progreso: en este caso, si el progreso tecnológico sigue su curso, no se logra progresar en cuanto a la situación de la mujer.

“Cuarta Versión” puede ser leído como un cuento de hadas, considerando el personaje de Bel/la como la Bella durmiente⁴⁷, que esta vez se despierta como ente político. Bella se presenta, al principio, como una mujer frívola, indiferente a los problemas del país, pero utiliza este subterfugio para subvertir el poder. Bella parece ser pasiva e ingenua, pero

⁴⁷ Magnarelli propone el cuento de hadas como una de las lecturas posibles de “Cuarta versión” (Magnarelli 1988): “Primero, el cuento de hadas es un cuento que ha sido reproducido oral y textualmente tantas veces, que se ha perdido la versión original. Sucede algo similar en el caso de ‘Cuarta versión’, donde una narradora está tratando de reconstruir una historia a partir de muchas versiones, voces y fragmentos” (Sesana 2004: 6). Magnarelli ve otros paralelos, entre otros, la vaguedad de espacio y tiempo, y el hecho de que ambos son cuentos que aluden a una historia política.

la narradora sugiere que está mucho más comprometida de lo que parece, pues su muerte en búsqueda de una autenticidad lo prueba⁴⁸.

Luego, Valenzuela utiliza “Barba azul” para mostrar cómo la afirmación de la subjetividad femenina es un acto político. La reescritura de Valenzuela se llama “La llave”, poniendo énfasis en la manera de liberarse y ya no en el ogro: “The title, ‘La llave’ [...] makes a shift of emphasis immediately evident. Bluebeard himself is no longer the focus. Instead, our attention is directed toward the key, which symbolizes release through the power of female curiosity” (Mackintosh 2004: 156-157). Las mujeres del cuento tradicional, las esposas sucesivas de Barba azul, son asesinadas por la curiosidad que las lleva a abrir la puerta prohibida que esconde las muertes; por el contrario, la reescritura ilustra el uso valeroso que hacen las mujeres de su curiosidad. La narradora es la mujer que unos siglos atrás ha logrado liberarse del ogro. A finales del siglo XX, esa misma mujer imparte seminarios en Argentina. Cuenta a sus estudiantes varias versiones de su historia, incluso la de Perrault, indignándose por su moraleja:

“A pesar de todos sus encantos, la curiosidad causa a menudo mucho dolor. Miles de ejemplos se ven todos los días. Que no se enfade el sexo bello, pero es efímero placer. En cuanto se lo goza ya deja de ser tal y siempre cuesta demasiado caro.” ¡La sagrada curiosidad, un efímero placer!, repito indignada, y mi indignación permanece intacta a lo largo de los siglos. (Ch 95)

Al contar su historia, la ex esposa de Barba azul recuerda la historia de la lucha de las mujeres y muestra que la desvalorización sigue con el tiempo. Ella explica que su propia curiosidad por traspasar la censura pudo romper con el círculo reiterativo de violencias.

⁴⁸ El final del cuento, cuando Bella muere y que Pedro le sopla al oído “-Cuando mi tío Ramón conoció a una actriz llamada Bella” (Cv 247) es interpretado por Medeiros-Lichem como el principio de un cuento de hadas (2002: 192), la historia de una mujer contada por el hombre.

La curiosidad y la vivacidad de espíritu contrastan con la vacuidad mental de Laura en “Cambio de armas”. Este cuento, visto como cuento de hadas, muestra el control masculino, encarnado en la figura militar de Roque, que encierra a Laura en el apartamento, como las esposas de Barba azul. Laura no se atreve a tocar las llaves que, de manera muy práctica, le permitiría escapar de su encierro con Roque y que, en un plano simbólico, le revelarían el terror político y las desapariciones de personas, dándole, a su vez, acceso a su propia historia como “desaparecida”.

En “La llave”, vemos como la curiosidad permite explorar zonas prohibidas de la historia política y cultural, para llegar a romper con los estigmas del pasado y tomar la palabra como sujeto femenino. El cuento termina con un elogio a las Madres de la Plaza de Mayo porque nunca se negaron a buscar la verdad contra la barbaridad estatal: “Acá hay muchas como yo, algunos todavía nos llaman locas aunque está demostrado que los locos son ellos, dice la mujer del pañuelo blanco en la cabeza” (Ch 97). Mackintosh comenta el propósito político del cuento: “Her aim in retelling the Bluebeard story is to make other women take up the gauntlet, follow their curiosity, and hold the bloodstained key high” (Mackintosh 2004: 157). Se puede hablar entonces de una doble militancia en los “Cuentos de hadas” que tratan de sexualidad y política, estableciendo un vínculo entre la lucha contra la represión dictatorial y la opresión patriarcal.

Para Valenzuela, la ficción permite tocar lo inefable e indagar en las zonas oscuras: “la escritura nos permite acceder a un decir más allá de lo que creemos saber, más allá de lo que *quisiéramos* saber” (Valenzuela 2001: 96, cursiva suya). El recurso a la animalidad en

los cuentos de Luisa Valenzuela cumple tres roles: abre la concepción de la subjetividad; libera el discurso, recurriendo a la sintaxis del deseo, y se opone radicalmente a todo tipo de autoritarismo. En los tres casos, su escritura se fundamenta en el trabajo por romper con la censura y la autocensura:

“Hic sunt leones” solían escribir los primeros cartógrafos sobre los mapas de territorios aún inexplorados. “Aquí hay leones”, es decir lo temido, salvaje, ignorado, impenetrable, desconocido. *Hic sunt leones* parecería haber estado escrito a lo largo y a lo ancho del lenguaje de la mujer, de su cuerpo verbal. [...] Todo por no enfrentar a los supuestos leones, por no enfrentar el posible horror de nuestras pasiones y deseos que no pueden ser confesados porque dejan nuestra vulnerabilidad en carne viva. (Valenzuela 2001: 43-44)

Luisa Valenzuela reivindica la alteridad como parte constitutiva del sujeto. En vez de condenar a la animalidad que late en el cuerpo, ella solicita a este aspecto del sujeto que nos conecta, contradictoriamente, con la vulnerabilidad humana. Los deseos, por ser vinculados al inconsciente, nos acerca a lo desconocido e incontrolable del sujeto.

La expresión del deseo femenino también libera el discurso para que el saber corporal pueda expresarse: “El cuerpo debe conocer el asco, absorberlo significativamente para poder por fin decir todas sus palabras, que son palabras de sexo sin hablar de sexo” (2001: 49). La liberación del discurso consiste en traspasar toda censura y es una tangente que Valenzuela reconoce en las escritoras latinoamericanas:

Encuentro en las escritoras latinoamericanas algo que podríamos categorizar como un regodeo en el asco. ¿Regodeo en el asco? Y sí. Un hondo reconocimiento por toda vida y por el poder generativo de lo que se está pudriendo [...] La sabiduría de ciertas escritoras consiste en ir más allá del horror y la vergüenza y articular una forma de aceptación del rechazo. (2001: 47)

Por lo tanto, el “regodeo en el asco” que lleva a la escritura es ajeno al asco que produce la tortura, como afirma la prisionera, en *Simetrías*: “nunca abrir la boca para hablar, para delatar. Nunca. El asco debe quedar relegado a una instancia externa a esas paredes” (Sm

151). Por el contrario, en la expresión de Valenzuela, el asco es sinónimo de libertad; en *La pasión según GH* de Clarice Lispector, la protagonista lleva a su boca una cucaracha:

Para superar las barreras de repugnancia que parecían separarla de la vida misma en toda su esplendorosa degradación, a GH le había sido necesario llevarse a la boca algo de esa infamia, poner su cuerpo y sus sentidos en acto para acceder a un saber que iba mucho más allá de la razón [...] Pero verlas no fue nada. Debía aceptarlas, asumirlas, identificarse con ellas para adquirir conocimiento del lado oscuro de ese espejo que pretende, sin lograrlo, separarnos de la animalidad. (2001: 48-49)

Asimismo, la narradora de “La densidad de las palabras” se hace orgullosa de las palabras que salen como sapos y culebras de su boca, por sentirse dueña de su lenguaje.

La insistencia de Luisa Valenzuela en ofrecer múltiples versiones y puntos de vista, en considerar la materialidad de la escritura y en denunciar todo tipo de discurso hegemónico, que sea socio-sexual, político o literario, contribuye a la fuerza de su posición antiautoritaria. Al acertar que algunas formas de discursos fundamentan las relaciones de dominación, estableciendo cierta continuidad con las violencias de la dictadura, se hace necesario crear un discurso alternativo que lleve a formas diferentes de relacionarse. En el contexto particular de la transición democrática, Valenzuela escribe a partir de una ética de la representación que le permite recuperar una memoria política y literaria con el fin de reivindicar la ruptura con las violencias pasadas, la aceptación de la alteridad y la redefinición de los referentes culturales que constituyen la sociedad.

Conclusión

El presente trabajo de investigación tenía como objetivo mostrar cómo la expresión del deseo en los cuentos de Luisa Valenzuela ofrece una respuesta a la opresión dictatorial y patriarcal. Los cuentos mantienen una relación crítica con el contexto histórico, evidenciando las estructuras de poder y los discursos que fomentan la exclusión y la dominación. La escritora responde a eso al crear un lenguaje femenino basado en la relación dialógica del lenguaje, la liberación del discurso al disolver todo tipo de fronteras y la responsabilidad ética en las formas de representación.

Analizamos cuentos de dos épocas diferentes: los cuentos del libro *Cambio de armas*, escrito en 1982, durante la dictadura militar, y los cuentos del libro *Simetrías*, escritos en 1993, diez años después de la transición democrática. Lejos de notar una ruptura en el estilo o los temas abordados por la escritora, subrayamos la continuidad estética que se establece entre las épocas. Esa continuidad viene del carácter antiautoritario de la escritura de Valenzuela y sugiere la necesidad de una crítica más profunda de las estructuras de dominación que no están presentes solamente durante el periodo represivo de la dictadura, sino también en la cultura patriarcal, cuya violencia, iniciada hace siglos, sigue siendo vigente.

Basamos nuestro análisis de los cuentos de Luisa Valenzuela en la teoría que desarrolla en su ensayo *Peligrosas palabras* (2001). Además, cada capítulo ha enfocado el análisis según diferentes perspectivas teóricas: el capítulo uno se basa en la socio-lingüística desarrollada por Mijail Bajtín para entender el carácter dialógico de la narrativa de Valenzuela; el segundo capítulo establece un diálogo entre conceptos de teóricas

feministas y el concepto de escritura con el cuerpo de la escritora; el tercer capítulo examina las formas de representación de la memoria en los cuentos de Valenzuela a partir de la teoría cultural de Francine Masiello, Diana Taylor y Nelly Richard.

Vimos en el primer capítulo que Luisa Valenzuela denuncia el carácter monológico de los discursos hegemónicos: evidencia la construcción de la retórica castrense, desacreditando la versión oficial de la Historia; y muestra la base patriarcal de la dominación dictatorial que utiliza la jerarquización de los géneros. De esta manera, los militares controlan tanto el significado de la nación, como del género. Valenzuela propone una escritura dialógica que acepta las versiones múltiples de la historia. Además, a través del lenguaje del deseo, reivindica un lugar para la mujer en el ámbito político, subvirtiendo la separación entre lo privado y lo público.

Después de haber rechazado la separación entre el espacio privado y público, el capítulo dos enfoca en la crítica de Luisa Valenzuela al binarismo patriarcal que organiza el pensamiento en las oposiciones hombre-mujer, razón-emoción, mente-cuerpo, cultura-naturaleza. El concepto de la escritura con el cuerpo se opone al pensamiento binario al integrar todos los aspectos del sujeto en el proceso de la escritura. En el contexto de la dictadura, la reapropiación del cuerpo por la expresión del deseo se presenta como un acto de resistencia que evidencia los efectos de la represión sobre los cuerpos y participa en la creación de un lenguaje propiamente femenino.

En el capítulo tres, la narrativa de Valenzuela busca rescatar la memoria política y cultural, rechazando, como vimos en el primer capítulo, la Historia oficial del pasado dictatorial. Valenzuela propone otras formas de representar la memoria al utilizar referentes

culturales conocidos (el significado “civilización” que excluye al Otro y los cuentos de hadas que subordinan a la mujer) para redefinirlos en el contexto particular de Argentina. De esta manera, su discurso sobre la memoria política del país evidencia las bases culturales de la violencia dictatorial. En este capítulo, vimos que las características de su escritura permiten rechazar las representaciones universales de la historia y de los sujetos. La escritora responde proponiendo una representación de la memoria que se vincula con la responsabilidad histórica de no repetir los mismos esquemas de dominación del pasado.

En este trabajo de investigación, sugerimos que Valenzuela critica los discursos hegemónicos, que son monológicos, binaristas y lineales. Su escritura se propone para traspasar las fronteras creadas por la narrativa central y rechaza todo mecanismo de censura o de autocensura. Para ella, la liberación del discurso es imprescindible y se hace a partir del sujeto femenino: “La mujer aparece hoy como siendo históricamente la más apta para burlar las barreras globales de represión y censura, dado que la censura siempre la sacrificó a ella en primer término” (2001: 226). El lenguaje femenino no se entiende por una especificidad biológica, sino por el lugar marginal que ocupa la mujer en la sociedad. La liberación del discurso también consiste en romper con la centralización del poder; por eso, se entiende la marginalidad como un espacio privilegiado para formular nuevas formas de expresión y de representación.

La escritura de Luisa Valenzuela se fundamenta en una visión compleja de la realidad y de las relaciones de poder. Vimos que la escritora propone una “objetividad femenina” que acepta diversas perspectivas e insiste en el papel del cuerpo en el proceso de

razonamiento. Su crítica a la objetividad científica se explica por una desconfianza en el concepto de “verdad”. Explicamos que, en el periodo que sigue a la dictadura, hay una lucha por el significado, es decir, un intento por redefinir los conceptos que determinan nuestra manera de ver la realidad. Esa lucha por el significado se traduce por una ampliación del campo de las representaciones y por el cambio estético que privilegia la fragmentación.

Asimismo, la importancia que otorga la escritora al inconsciente es otro elemento que desacredita la objetividad científica. La liberación del discurso, para Valenzuela, también pasa por un desconocimiento: “El camino del no-saber es un camino hecho de lenguaje. El hilo del lenguaje me lleva por zonas inesperadas que página a página van cambiando los matices” (2001: 188). Para ella, es la única manera de buscar autenticidad y traspasar las barreras de censura y autocensura.

A lo largo del presente trabajo, se ha analizado la expresión del deseo en la narrativa de Luisa Valenzuela, lo que nos ha permitido estudiar el tipo de relación de poder que se patentiza en sus textos. La escritora aboga por un deseo que acepta la alteridad y mantiene el respeto entre las personas. Valenzuela concluye su ensayo *Peligrosas palabras* con una nota positiva en cuanto al futuro de las relaciones comentando el cambio que genera la preocupación por la diferencia sexual:

Por fin han concluido mil años de tener al número uno como erguido obelisco recordatorio del monoteísmo, del dogma, de lo unívoco. Sospecho que todo irá cambiando ahora que el muy fálico no inaugura más la cuenta de nuestros años. Lo dual está ahora en vigencia, día a día nos adentramos en el imperio del dos, más manso y conciliatorio que la unidad donde no hay sitio para el otro. (2001: 218)

La escritura de Valenzuela no crítica solamente al poder, sino que ofrece medios y formas de resistencia. La expresión del deseo cambia la manera de representar la realidad, el sujeto y la historia, y se basa en una reivindicación por relaciones equitativas y horizontales. La liberación del discurso por la cual Luisa Valenzuela trabaja participa en una transición positiva de la sociedad y un reposicionamiento del sujeto femenino frente al contexto socio-sexual, político y literario.

Bibliografía

- Anderson, Martin Edwin, 1993. *Dossier Secreto. Argentina's Desaparecidos and the Myth of the "Dirty War"*. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press.
- Armony, Victor, 2005. *L'énigme argentine. Images d'une société en crise*. Montreal: Athéna Éditions.
- Avellaneda, Andrés, 1986. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, vol.1. Buenos Aires: Centro Editor de América.
- Bajtín, Mijail, 1989 (1975). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- _____, 1977 (1929). *Le Marxisme et la philosophie du langage*. Paris: Éditions de Minuit.
- Baldez, Lisa, 2002. *Why Women Protest. Women's Movements in Chile*. Cambridge University Press.
- Bauer, Dale M. y Susan Jaret McKinstry (eds.), (1991). *Feminism, Bakhtin, and the dialogic*. State University of New York Press.
- Boland, Roy C., 1994-1995. "Luisa Valenzuela and *Simetrías*: Tales of a Subversive Mother Goose", *Antipodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, 6-7: 229-237.
- Bracamonte, Jorge, 2003. "Nieblas en la razón. Culturas, regímenes y procedimientos políticos, usos de la memoria y políticas narrativas en la Argentina posdictatorial", *Revista Iberoamericana*, 69/202: 155-164.
- Braidotti, Rosi, 2009. *La philosophie... là où on ne l'attend pas*. Paris: Philosopher Larousse.
- _____, 1994. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- _____, 1991. *Patterns of dissonance*. New York: Routledge.
- Butler, Judith, 2009 (1993). *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris: Éditions Amsterdam.
- _____, 2006 (2004). *Défaire le genre*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Castillo, Debra A., 1992. *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca, London: Cornell University Press.

- Castro-Klarén, Sara (ed.), 2003. *Narrativa Femenina en América Latina. Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- Cisneros, James R., 1995. "The rhetoric of Pathology: Political Propaganda and National Identity During the Military "Process" in Argentina", in Mercedes F. Durán Cogan and Antonio Gómez-Moriana (eds.), *Hispanic Issues 23, National identities and socio-political changes in Latin America*. New York, London: Routledge.
- CONADEP, 1984. *Nunca más. Informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cordones-Cook, Juanmaría, 1991. *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang.
- Corradi, Juan E., 1985. *The Fitful Republic. Economy, Society, and Politics in Argentina*. Boulder: Westview Press.
- Coureau, Thérèse, 2010. "La 'escena de enunciación' en la obra de Luisa Valenzuela: relaciones polémicas con los discursos dominantes y construcción de una identidad enunciativa antiautoritaria", en Gwendolyn Díaz, María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (eds.), *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Dandavati, Annie G., 1996. *The Women's Movement and the Transition to Democracy in Chile*. New York: Peter Lang.
- Díaz, Gwendolyn, 2001. "El cuerpo como texto político en el cuento de Luisa Valenzuela", *Letras femeninas*, 27/1: 164-176.
- _____, 1998. "El tango y otros simulacros: *Simetrías* y el postmodernismo", *Alba de América*, 16/30-31: 223-241.
- _____, 1996. "Entrevista con Luisa Valenzuela. Emory University, Atlanta, 1994", in Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (eds.), *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____, 1995. "Politics of the Body in Luisa Valenzuela's "Cambio de Armas" and "Simetrías", *World Literature Today*, 68/4: 751-756.
- Díaz, Gwendolyn y María Inés Lagos (eds.), 1996. *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Escola, Marc, 2005. *Contes de Charles Perrault*. Paris: Gallimard.
- Fisher, Jo, 1993. *Out of the Shadows. Women, Resistance and Politics in South America*. London: Latin American Bureau.

Franco, Jean, 1996. *Marcar diferencias. Cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

_____, 1992. "Gender, Death, and Resistance: Facing the Ethical Vacuum", in *Fear at the edge. State Terror and Resistance in Latin America*, Juan E. Corradi, Patricia Weiss y Manuel Antonio Garretón (eds.). Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

Frontalini, Daniel y Maria Cristina Caiati, 1984. *El mito de la "guerra sucia"*. Buenos Aires: CELS.

Gasbarrone, Lisa, 1994. "'The Locus for the Other': Cixous, Bakhtin, and Women's Writing", in Karen Hohnes y Helen Wussow (ed.), *A dialogue of voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Golberg, Florinda, 2010. "El bestiario de Luisa Valenzuela: una taxonomía poética", en Gwendolyn Díaz, María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (eds.), *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Gómez, Jaime P., 1997. "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela", *Confluencias*, 2/2: 89-99.

Haase, Donald, 2008. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, 3 volúmenes. Westport: Greenwood Press.

_____, 2004. "Feminist Fairy-Tale Scholarship", en Donald Haase (ed.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press.

Haraway, Donna, 2007. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, Fictions, Féminismes*. Antología establecida por Laurence Allard, Delphine Gardey y Nathalie Magnan. Paris: Exils Éditeurs.

Harries, Elizabeth Wanning, 2001. *Twice upon a time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton, New Jersey: Princeton UP.

Heidmann, Ute y Jean-Michel Adam, 2010. *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...* Paris : Éditions Classiques Garnier.

Hohnes, Karen y Helen Wussow (ed.), 1994. *A dialogue of voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jaquette, Jane S. (ed.), 1989. *The Women's Movement in Latin America. Feminism and the Transition to Democracy*. Boston: Unwin Hyman.

Joosen, Vanessa, 2011. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State University Press.

Kaminsky, Amy, 2010. "Luisa Valenzuela toma la vía lunar", en Gwendolyn Díaz, María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (eds.), *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Kirkwood, Julieta, 1990. *Ser política en Chile: los nudos de sabiduría feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Latour, Bruno, 1999. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: Éditions de la découverte.

Logan, Joy, 1996. "Southern Discomfort in Argentina: Postmodernism, Feminism, and Luisa Valenzuela's *Simetrías*", *Latin American Literary Review*, 24/48: 5-18.

Mackintosh, Fiona, 2004. "Babes in the *Bosque*: Fairy Tales in Twentieth-Century Argentine Women's Writing", en Donald Haase (ed.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press.

Magnarelli, Sharon, 2003 (2002). "Espejos / espejismos: cuentos de hadas y el poder de los reflejos en *Simetrías*", en Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*. Madrid: FCE.

_____, 1995. "Simetrías: 'Mirror, Mirror, on the Wall'", *World Literature Today*, 69/4: 717-725.

_____, 1991. "El significante deseo en *Cambio de Armas* de Luisa Valenzuela", *Escritura*, 16/31-32.

_____, 1988. *Reflections / Refractions: Reading Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang.

Masiello, Francine, 2003. "Women as Double Agents in History", en Sara Castro-Klarén (ed.) *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.

_____, 2001. *The Art of Transition*. London: Duke University Press.

Medeiros-Lichem, María Teresa, 2002. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction. From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang.

Mignone, Emilio F., 1992. "Beyond Fear. Forms of Justice and Compensation", in Juan E. Corradi, Patricia Weiss, and Manuel Antonio Garretón (eds.), *Fear at the edge. State*

Terror and Resistance in Latin America. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

Moi, Toril, 1988. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

Muñoz, Willy O., 1992. “Cambio de armas de Luisa Valenzuela la aventura de la adquisición de la escritura ginocéntrica”, en Willy O. Muñoz, *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Pliegos.

Navarro, Marysa, 2001. “The Personal Is Political: Las Madres de Plaza de Mayo”, en Susan Eckstein (ed.), *Power and Popular Protest. Latin American Social Movements*. University of California Press.

Niebylski, Diana, 1995. “Rearmando a la mujer desarticulada: estrategias de de(con)strucción y reconstrucción en *Cambio de armas*”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza Izquierdo (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes*. Valencia: Universitat de Valencia.

Noguiera, Fátima R., 2010. “Desplazamientos de visibilidades y decibilidades en ‘Simetrías’”, en Gwendolyn Díaz, María Teresa Medeiros-Lichem y Erna Pfeiffer (eds.), *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Odber de Baubeta, Patricia Anne, 2004. “The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women’s Writing”, Donald Haase (ed.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press.

Ramos Ortega, Belen, 2010. “La escritura con el cuerpo o el cuerpo de la escritura: aproximación a una poética de la subversión en Luisa Valenzuela”, *Espéculo* 44. En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/escuerpo.html>, página consultada el 10 de mayo de 2011.

Reati, Fernando, 2006. *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina (1985-1999)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Richard, Nelly, 2003. “Las reconfiguraciones del pensamiento crítico en la posdictadura”, in Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove (eds.), *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburgh: IILI, Biblioteca de América.

_____, 1998. *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago: Cuarto Propio.

_____, 1994. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio.

_____, 1993. *Masculino, femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Fransisco Zegers Editor.

Sesana, Laura, 2004. «Procesos de liberación: *Cambio de armas*», *Concept: An Interdisciplinary Journal of Graduate Studies*, Department of Classical and Modern Languages Villanova University. En línea: <http://www.publications.villanova.edu/Concept/2004/Luisa%20Valenzuela.pdf>, página consultada el 20 de febrero de 2011.

Smith, Kevin Paul, 2007. *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.

Southwell, Myriam, 2007. “‘*Con la democracia se come, se cura y se educa...*’ Disputas en torno a la transición y las posibilidades de una educación democrática”, en Antonio Camou, María Cristina Tortti, Aníbal Viguera (eds.), *La Argentina democrática: los años y los libros*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Taylor, Diana, 1997. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke UP.

Tedesco, Laura, 1999. *Democracy in Argentina. Hope and Disillusion*. London: Frank Cass.

Tierney-Tello, Mary Beth, 1996. *Allegories of Transgression and Transformation. Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University of New York Press.

Trevizan, Liliana, 1997. *Política / Sexualidad. Nudo en la escritura de mujeres latinoamericanas*. Lanham, Maryland: University Press of America.

Valenzuela, Luisa, 2008 (1999). *Cuentos completos y uno más*. México D.F.: Alfaguara.

_____, 2001. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo.

_____, 1993. *Simetrías*. Buenos Aires: Sudamericana.

_____, 1983. *Cola de lagartija*. Buenos Aires: Editorial Bruguera.

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

Weiss, Patricia, 1992. “Repression and State Security”, in Juan E. Corradi, Patricia Weiss y Manuel Antonio Garretón (eds.), *Fear at the edge. State Terror and Resistance in Latin America*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.