



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Nohora Viviana Cardona-Nunez
AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (Spanish)
GRADE / DEGREE

Department of Modern Languages and Literatures
FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

La escritura con el cuerpo como una inversion de la dominacion masculina en *Novela negra con argentinos* (1990) y *La travesia* (2001) de Luisa Valenzuela

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Fernando De Diego
DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Rosalia Cornejo-Parriego

Agatha Schwartz

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

LA ESCRITURA CON EL CUERPO COMO UNA INVERSIÓN DE LA DOMINACIÓN
MASCULINA EN NOVELA NEGRA CON ARGENTINOS (1990) Y LA TRAVESÍA
(2001) DE LUISA VALENZUELA

Nohora Viviana Cardona Núñez

Tesis de Maestría (Español)

Director: Dr. Fernando de Diego Pérez

Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas

Universidad de Ottawa

Mayo, 2008



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-49307-6
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-49307-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■*■
Canada

ABSTRACT

The objective of this Master's thesis is to analyze how female characters are represented in the Argentinean Luisa Valenzuela's novels Novela negra con argentinos (1990) and La travesía (2001), and the way in which these characters, through the writing process, move forward in their awareness development and in the elaboration of a discourse that proposes an inversion to male domination.

The introduction and theoretical framework explain both the objectives and the theoretical tools utilized throughout the thesis chapters: the first chapter develops the analysis of Novela negra con argentinos, emphasizing the concept of what the novel's main character calls writing with the body. An attempt is made to solve the questioning on whether it is possible to consider writing with the body within non-female aesthetics. The androgenisation process of Valenzuela's characters is also analyzed as a strategy that allows for questioning the roles that have traditionally been assigned to men and women. This strategy is also an attempt to bring closer two aesthetics that appear as conflicting in the text: the female discourse of writing with the body, and the male logocentric discourse.

The second chapter focuses on the analysis of La travesía; a novel that is considered as an adult Bildungsroman. This part shows how awareness through memory allows the main character to develop some strategies that make it possible for her to rebel against the patriarchal system. Such awareness becomes evident in the manner in which she begins to relate to men; as well as in finding a way of writing in which she has ceased to please the male Otherness that has alienated her for years. That way of writing gives her access to a new symbolic order in which gender relations appear more equitable.

The last chapter presents the conclusions of this work on the Argentinean author who, through her essays and creative production, denounces the female oppression situation, as one of her structural central themes; as well as her proposals to promote liberation from such oppression.

A mi familia y amigos (as) en Colombia y en Canadá que me han apoyado en este proyecto académico a través de múltiples ayudas: voces de aliento, acertados consejos y soporte permanente.

A Carmiña Navia Velasco, quien me inició en el estudio crítico de las poetas y narradoras hispanoamericanas.

A todas aquellas espeleólogas del lenguaje, quienes han emprendido la conquista de aquellos territorios de nuestra lengua que se resisten a ser dichos.

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a la Universidad de Ottawa por haberme dado la oportunidad de realizar mis estudios de maestría en Español durante el periodo 2006-2008 y, en especial, a mi director de tesis el profesor Fernando De Diego Pérez por su dirección y soporte a lo largo de todo este proceso.

Índice

Introducción	01
Marco teórico	06
1. La escritura femenina en <u>Novela negra con argentinos</u> .	16
1.1 Escribir con el cuerpo ¿Es posible dentro de una estética no femenina?	16
1.2 El proceso de androginización de los protagonistas.	27
1.3 Las metáforas del poder en <u>Novela negra con argentinos</u> .	33
1.4 La búsqueda de la palabra clave y el acceso al nuevo orden simbólico.	43
2. La travesía: propuesta de un nuevo orden simbólico en un bildungsroman adulto.	53
2.1 La dominación masculina en <u>La travesía</u> .	60
2.2 La escritura con el cuerpo como un modo de inversión de la dominación masculina.	67
3. Conclusiones.	76
Notas.	81
Bibliografía.	84

Introducción

Luisa Valenzuela Levinson nació en Buenos Aires. Su madre fue la escritora Luisa Mercedes Levinson, quien era amiga personal de algunos de los más destacados intelectuales argentinos como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato y Silvina Ocampo. Por tal razón, desde que era una niña, Valenzuela tuvo la oportunidad de educarse en un ambiente intelectual, que algunos críticos como Fernando Alegría consideran una especie de Bloomsbury porteño¹ en clara alusión al entorno intelectual en el que estuvo inmersa la escritora Virginia Woolf. Se inició joven en la literatura publicando escritos en las revistas porteñas “Atlántida”, “El Hogar” y “Esto es”. En 1959 se radicó en París donde escribió su primera novela Hay que sonreír (1966). Trabajó como periodista en el diario “La Nación” y en la revista “Crisis”, entre otras. Obtuvo en 1969 la beca Fullbright. De 1972 a 1974 vivió en México, París, Barcelona, con una breve permanencia en Nueva York, donde investigó aspectos de la literatura marginal norteamericana como becaria del Fondo Nacional de las Artes. En 1979 se trasladó a los Estados Unidos. Dictó durante diez años diversos seminarios y talleres de escritura en las universidades de Nueva York y Columbia. Fue Fellow invitada del New York Institute for the Humanities, del Fund for Free Expression y miembro del Freedom to Write Comitee de PEN American Center. Trabajó con Amnistry International y con Americas Watch. Obtuvo la Beca Guggenheim (1983). Está radicada en Buenos Aires desde 1989.

Es una autora prolífica que ha escrito las novelas Hay que sonreír (1966), El gato eficaz (1972), Como en la Guerra (1977), Cola de lagartija (1983), Novela negra con argentinos (1990), Realidad nacional desde la cama (1990) y La travesía (2001); los

libros de cuentos Los heréticos (1967), Aquí pasan cosas raras (1976), Libro que no muere (1980) Donde viven las águilas (1983) Cambio de Armas (1982), Simetrías (1993), todos ellos reunidos en el volumen Cuentos completos y uno más (1999) y Breves microrrelatos completos hasta hoy (2004) y un libro de compleja clasificación genérica titulado Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York (2001) en el que la autora mezcla sus cuadernos autobiográficos con sus reflexiones sobre la escritura y las relaciones entre hombres y mujeres. También ha incursionado en la escritura de ensayos con los textos Acerca de Dios (o Aleja) (2007), Peligrosas Palabras (2001) y Escritura y Secreto (2002). Algunas de sus obras se reeditaron en El placer rebelde (2003), una antología general de su obra, Trilogía de los bajos fondos (2004) y Hay que Sonreír (2004), que se publicó en versión digital.

Su obra ha sido traducida a varios idiomas entre ellos el inglés, alemán, francés, portugués, holandés, japonés y croata entre otros. Sus cuentos integran numerosas antologías, nacionales y extranjeras. Ha recibido premios, reconocimientos y distinciones, entre varios, es Doctora Honoris Causa por la Universidad de Knox, Illinois, y en 1997 recibió la Medalla Machado de Assis de la Academia Brasileira de Letras.

Desde que Luisa Valenzuela escribe, en la década del sesenta, su primera novela en la que narra la historia de una prostituta llamada Clara que se somete a toda una suerte de humillaciones por parte de los hombres que la rodean incluido Alejandro, su esposo, sus escritos no han dejado de denunciar los abusos del poder falologocéntrico representado en los personajes masculinos que oprimen a las mujeres que les son cercanas.

Es pertinente decir que Valenzuela no se queda en la denuncia puesto que, a través del lenguaje, que ella considera la más peligrosa de las armas, realiza toda una reflexión en torno a la práctica que las mujeres escritoras deben hacer para cuestionar el lenguaje del falogocentrismo en tanto que éste no puede más que perpetuar un orden patriarcal en el que las mujeres resultan claramente invisibilizadas y oprimidas.

Nelly Martínez en su texto El silencio que habla: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela (1994) piensa en dicho lenguaje como una univocidad falogocéntrica ancestral. Para cuestionar dicha univocidad, según Martínez, la autora argentina, en su primera novela Hay que sonreír, opone a dicha univocidad, “una bivocalidad sutilmente desmitificadora” (60) pues su protagonista, a pesar de no cuestionar los discursos de los que se valen los hombres que la oprimen alcanza a intuir que: “La mayoría de las palabras tienen un significado camaleón que cambia de color según las personas que las usan y la mayoría de las verdades son demasiado astutas para dejarse agarrar por los hombros” (51). Podríamos decir que esta primera protagonista de Valenzuela y su particular intuición sobre el lenguaje marca, desde el inicio de la obra de esta autora, el derrotero de lo que será su trabajo creativo en relación con su preocupación por el cuestionamiento del univocismo falogocéntrico².

Este trabajo de investigación se centra en el análisis de dos novelas que Valenzuela publicó con once años de diferencia: Novela negra con argentinos (1990) y La travesía (2001) en las que la sutileza desmitificadora de Valenzuela ha dado paso a una actitud más combativa de la escritura a través de la promoción de lo que su personaje Roberta Aguilar denomina la escritura con el cuerpo.

Si bien la polémica sobre lo que denominada literatura femenina continúa vigente dentro de la crítica literaria, Valenzuela en diversas entrevistas y en los ensayos que ha escrito, sostiene que cree en la existencia de un lenguaje femenino después de pasar por un largo proceso en cuya primera etapa lo negaba. La autora narra en su texto Peligrosas palabras (2001) que en la ciudad de Ottawa fue invitada por Nelly Martínez al Segundo Congreso Americano sobre Literatura Femenina y que cuando empezaba a escribir su ponencia en la que pensaba defender la no existencia de un lenguaje en la mujer “se sentía reconfortada por la seguridad de que no era posible diferenciar mi escritura de la escritura del hombre, el maestro. La palabra sacrosanta que con tanta voracidad había devorado desde la adolescencia” (22); sin embargo, cuando tecleaba en su Olivetti para defender su postura: “las palabras se me rebelaron en esas humildes páginas y no quisieron seguir reafirmando mi aparente certidumbre. Mis propias palabras se largaron a decir lo contrario de mi suposición consciente” (23). Esta especie de epifanía que vivió Valenzuela es la que hace que afirme, a partir de ese evento, que para ella no hay duda sobre la existencia de un lenguaje femenino que tiene que ver con la manera de decir lo no dicho porque el discurso patriarcal del Otro masculino lo ha vetado.

Por lo anterior, afirma que ella y otras escritoras, de manera consciente han explorado³, en su trabajo con el lenguaje, esa forma de decir en femenino que sus protagonistas –muchas de las cuales fungen como su alter ego- denominan la escritura con el cuerpo. Este trabajo trata de dilucidar cómo Valenzuela desarrolla este concepto a través de estas dos novelas proponiendo esta escritura como un modo de inversión de la dominación masculina. El análisis da cuenta de los recursos que emplea la autora argentina para estetizar su propuesta política en torno a la escritura femenina. El trabajo

parte del interrogante que se plantea sobre la posibilidad de escribir con el cuerpo dentro de una estética que no sea femenina. A través de la explicación del marco teórico y los tres capítulos que lo conforman, analiza las propuestas que Valenzuela realiza para posibilitarle a sus personajes femeninos el acceso a un nuevo orden simbólico que les permitirá dejar de lado el lenguaje usurpador para entrar en posesión de uno propio que las pueda resarcir de dicha usurpación.

Marco teórico

Para analizar los textos Novela negra con argentinos (1991) y La travesía (2001) de la escritora argentina Luisa Valenzuela partiremos de algunos conceptos desarrollados por la perspectiva de género⁴ para el estudio de la representación de los roles masculino y femeninos en la novelística de Valenzuela y plantear la discusión en torno a si puede considerarse su escritura “como femenina”. Esta escritora pone, constantemente, en boca de sus personajes femeninos la expresión “escribir con el cuerpo”. Desarrollaremos entonces, en primer lugar, este concepto a partir de los teóricos (as) que lo han abordado

La escritura con el cuerpo como un modo de inversión de la dominación masculina

“Le gusta cuando callo,/ dice el poeta, porque estoy como ausente./ Vacío, le gustaría más/ el sillón donde me siento,/ para que se expandiera otro tanto/ el aire, desnudo de mi voz”

Gabriela Castellanos (Habla la amada ausente)

En su texto titulado Escribir con el cuerpo⁵ Luisa Valenzuela sostiene lo siguiente: “Escribo para develarme un mínimo misterio, porque quiero entender un poquito, en lo posible. Y estoy dispuesta a poner mi cuerpo en juego por esa mínima chispa de conocimiento” (151).

Ese “escribir con el cuerpo” en la obra de Valenzuela ha sido analizado por la crítica literaria en relación con las propuestas de Julia Kristeva y las escritoras feministas francesas Luce Irigaray y Hélène Cixous. Examinemos sus propuestas.

Estas teóricas escriben algunos de sus textos a partir de las propuestas de Jacques Lacan, en especial, cuando intenta responder el interrogante que Freud dejó sin contestar acerca de lo que desea la mujer. Jane Gallop⁶ al respecto dice que Lacan tiende a promocionar un discurso feminista antilogocéntrico⁷ pues, aunque conscientemente no es feminista, si resulta “coqueto, juguetón y poético” cuando se niega a afirmar conclusiones o a establecer verdades acerca del deseo de la mujer. Las feministas francesas lo toman como autoridad a la hora de definir a la mujer como “fluida”, palabra que resulta, a menudo, el caballo de batalla de las propuestas de Kristeva y de Cixous en torno a lo que caracteriza un modo distinto de escritura que se opone al discurso falogocéntrico. Cabe anotar que el término fluido es asumido, de forma negativa, por algunas feministas que consideran dicha “fluidez” como sinónimo de inestabilidad o de irracionalidad en la mujer, características que, de alguna manera, seguirían esencializando a la mujer y, además, de modo negativo. Nina Baym, por ejemplo, en su texto “La loca y sus lenguajes. Por qué no hago teoría literaria feminista”, rechaza algunas caracterizaciones que se hacen del lenguaje femenino. Cita particularmente la definición de Christiana Makward, quien describe el lenguaje de la mujer como: abierto, no lineal, inacabado, fluido, desarticulado, fragmentado, polisémico, que trata de decir con el cuerpo, v.gr. el inconsciente, que implica silencio, incorpora la simultaneidad de la vida en oposición o contraste con los lenguajes preconcebidos, orientados, magistrales o didácticos (58)

Baym sostiene que dicha concepción está inspirada en las teorías preconizadas por Cixous e Irigaray, quienes estudiaron psicoanálisis con Jacques Lacan, psicoanalista cuya visión Baym califica de patriarcal, razón por la cual las teorías sobre esa diferencia entre un lenguaje masculino racional y uno femenino irracional, en su concepto, sólo revalorizan los estereotipos negativos sobre las mujeres.

Kristeva polariza los sistemas dividiéndolos en racionales e irracionales. Los primeros serían cerrados y los segundos abiertos. Siguiendo con lo planteado por Lacan y que retoma esta teórica, el cuerpo de la madre estaría asociado a los sistemas irracionales abiertos y uno de los géneros más propicios para demostrarlo sería la poesía ya que ésta, según ella, se abre a los impulsos básicos del deseo que operan fuera de los sistemas racionales.⁸ El foco de su propuesta tiene su génesis en la comparación de los impulsos experimentados en la fase preedípica de los niños, cuando éste parece tener un lenguaje, pero “muy desordenado aún”, con la producción de los poetas sean hombres o mujeres. Escinde lo semiótico de lo simbólico y aduce que si los impulsos somáticos son preedípicos éstos están asociados al cuerpo de la madre cuyas metáforas sobre fluidez recuerda⁹ para finalmente concluir que lo semiótico se haya en estrecha relación con el cuerpo de la mujer en tanto que lo simbólico está asociado con la Ley del Padre que censura y reprime para que el discurso se estructure, sea aceptado como tal y se aleje, en definitiva, de ese principio materno “fluido y desordenado”. Ahora bien, si se considera que la fase preedípica de los niños es sexualmente indiferenciada, lo semiótico no haría parte sólo de lo femenino, pero a Kristeva lo que le interesa es reivindicar ese lenguaje abierto, diferenciador de los (as) poetas y asociado al cuerpo de la madre porque lo considera como una forma de resistencia al lenguaje falocéntrico de los sistemas que

ella denomina cerrados¹⁰. Al analizar la posición de Kristeva, Laura Freixas dice de la teórica francesa: “desconfiando del biologismo, del esencialismo y de la misma noción de identidad, Kristeva se niega a definir a la mujer o a elaborar teoría alguna de la feminidad. Lo que le interesa es la marginalidad, la disidencia, la subversión” (173). Posiblemente en ello éste la diferencia con Cixous e Irigaray pues Kristeva se interesa en las mujeres, pero también en otros grupos marginados y sobre todo en aquello que represente una respuesta de las periferias a los centros¹¹. Justamente esta concepción le ha valido innumerables críticas puesto que se le censura que analice, con el mismo rasero, grupos tan dispares como los poetas, los revolucionarios, los místicos y las mujeres.

Hélène Cixous va más allá, pues no sólo defiende los presupuestos sobre lo que denomina “escritura que llaman femenina” sino que además, como escritora creativa, experimenta en sus propios textos poniendo en práctica lo que defiende en sus postulados acerca de lo que debe ser dicha escritura. En su ensayo La risa de la medusa (1976) hace un llamado a las mujeres para que pongan su cuerpo en la escritura. Relaciona cuerpo femenino con lo inconsciente y hace la invitación a las mujeres en los siguientes términos: “Escribíos a vosotras mismas. Vuestro cuerpo tiene que oírse, sólo entonces brotarán los inmensos recursos del inconsciente”¹² (178) Tanto ella como Irigaray proponen que si hay una escritura femenina, ésta tendría que ser analogada con el cuerpo, la sexualidad y la psicología de las mujeres. En esa comparación encuentran que estos elementos, al igual que la escritura femenina, se caracterizan por ser múltiples, descentrados, indefinibles, fluidos, resistentes a los encasillamientos de las definiciones racionales. Para explicar el contraste con lo que considera masculino, Cixous piensa que mientras que lo propio de la masculinidad es la mirada, lo conceptual, la metáfora, el

deseo de nombrar y poseer, lo propio de lo femenino es lo gestual, lo táctil, lo metonímico, lo asociativo, el deseo no de propiedad sino de proximidad, sin embargo quienes estudian las propuestas de estas escritoras y críticas afirman que ellas no describen la escritura de las mujeres tal como se da, sino que plantean una visión de lo que ésta podría ser a partir de los planteamientos anteriores y de su propia “escritura rebelde” que subvierte la sintaxis, la semántica y todos los códigos de la lógica falocéntrica. Defender dicha propuesta visionaria de lo que debería ser la escritura femenina redundante en varios problemas que otras críticas han señalado en los aportes de Cixous e Irigaray:

- No tienen en cuenta el contexto histórico de la producción de los textos de las mujeres por lo cual sus propuestas resultan ahistóricas.

- Terminan por ser esencialistas tanto en la definición de lo que es una mujer como en la descripción de lo que es la escritura femenina. Problemática también resulta la caracterización que hacen de dicho lenguaje como abierto, polisémico, no lineal, fluido, inacabado, desarticulado e inconsciente por cuanto, para algunas críticas como Domna Staton citada por Nina Baym en el texto que hemos referenciado: “la identificación recurrente de lo femenino en la escritura femenina con la locura, la anti-razón, la oscuridad primitiva y el misterio representa una revalorización de los estereotipos femeninos tradicionales” (59).

- Cuando se han revisado sus aportes a la teoría que rechazan por ser masculina, concreta y definitiva, se concluye que ambas emplean el mismo lenguaje que rechazan. Al respecto Nina Baym sostiene que: “las teóricas más militantes no emplean el lenguaje que reclaman” (La loca 59)¹³

Luce Irigaray en su texto Spéculum de l'autre femme (1974) sostiene que las opresiones femeninas están justificadas en la cultura patriarcal a partir de teorías como la de Freud en la que se afirma “la envidia del pene por parte de las mujeres”. La mujer para el hombre resultaría siendo el Otro que no posee el pene o sea su imagen negativa, por ello las mujeres serían invisibles a la mirada de los hombres y sólo podrían alcanzar un cierto tipo de existencia en la histeria o en el misticismo. De otro lado, también plantea que mientras que los hombres son visuales, las mujeres son táctiles lo que dotaría a las obras de éstas de un erotismo que ella celebra y que considera parte de esa Otredad, que, por supuesto, no tiene los ribetes negativos de la planteada por Freud.

Biruté Ciplijauskatié en su texto La novela femenina contemporánea (1994) afirma que estas dos escritoras y críticas son las voces teóricas más reconocidas si consideramos este tema. Asegura que el tenor dominante de sus propuestas es polémico y que en sus textos están siempre latentes los principios deconstruccionistas. Tanto Cixous como Irigaray confieren una enorme importancia a lo erótico/sexual como parte integrante del ser femenino y conceden igual valor a la experiencia erótica y a la escritura, proponiendo que: “la escritura misma debe constituir un gozo erótico ...ya que la mujer escribe siempre con el cuerpo y en una entrega total parecida a la de los amantes (o los místicos) (181).¹⁴ Podría decirse que son teorías que promueven la afirmación del sujeto femenino en el orden de lo simbólico, sin embargo en la entrevista que Luisa Valenzuela concede a Dean Luis Reyes¹⁵ sostiene que “ella se niega a hacer lo que proponen las feministas francesas que es hablar de las funciones corporales de la mujer”. En este trabajo entonces intentaríamos indagar de qué manera la propuesta de “dicha escritura con el cuerpo” se diferenciaría de la que proponen las teóricas francesas mencionadas.

Para Allison Trulli, quien analiza la escritura transgresora de Valenzuela, escribir con el cuerpo, como preocupación central del feminismo en sus comienzos significaba:

... crear un lugar privilegiado para la palabra de la mujer, invertir la relación del poder entre el hombre y la mujer para que ésta recupere el espacio de su “jouissance”, de su gozo teniendo en cuenta toda sus experiencias vividas de mujer. Se trataba de modificar, sin tener que pasar por la censura masculina, su relación personal con los detalles de la realidad escritos y narrar, a través de su cuerpo como medio, cada palabra siendo la expresión de su modo de sentir, pensar, llorar, gritar, gozar etc... (10)

Elaine Showalter en su artículo “La crítica feminista en el desierto” (1981) afirma que la denominada biocrítica feminista que plantean algunas de las autoras ya mencionadas puede resultar cruelmente prescriptiva en tanto que “la exhibición de heridas sangrantes se convierte en un rito de iniciación muy distante y sin conexión alguna con una visión crítica” (89). Esta postura apunta a reconocer que si bien la diferencia más evidente entre hombres y mujeres sí radica en el cuerpo, éste no puede convertirse en el centro de una búsqueda de la identidad femenina pues también resulta obvio que existen otras diferencias que no están en relación con la anatomía de los cuerpos. Resulta necesario aceptar que las ideas sobre el cuerpo de la mujer son necesarias para entender cómo entiende ésta su inscripción en una sociedad, pero hay que reconocer, sin derecho a objeciones, que la expresión del cuerpo se hace a través de las estructuras del lenguaje, de la sociedad y, en el caso de las escritoras, también a través de la literatura. Por ello Nancy Miller sostiene que la denominada escritura femenina debe indagarse en “el cuerpo de la escritura y no en la escritura de su cuerpo” (89).

El cuerpo de la escritura o la escritura del cuerpo son búsquedas que hacen parte de la preocupación de las mujeres por reconocerse en un lenguaje que no las enajene, que les sea propio, que las nombre, que las celebre en su anatomía y en sus otras diferencias sin inhibiciones ni prejuicios, que las visibilice y que las reconozca como parte una Otredad, pero en positivo, sin esencializarlas ni darles fórmulas acerca de cómo deben ser o cómo deben escribir. Shoshana Feldman, citada por Showalter, especifica el desafío que tienen las mujeres que van tras la búsqueda de dicho lenguaje:

El desafío que actualmente enfrenta la mujer es nada menos que el de reinventar el lenguaje ... hablar no sólo en contra sino fuera de la estructura falocéntrica especular, de establecer un discurso cuya condición no sería definida por la falacia del significado masculino (91).

También emplearemos como soportes teóricos para analizar los roles masculinos y femeninos en la obra de Luisa Valenzuela los postulados teóricos de Pierre Bourdieu, quien en su texto La dominación masculina (1998) realiza un vasto abordaje de los mecanismos que subyacen en la casi universal relación de dominio de los hombres sobre las mujeres a partir del análisis de datos antropológicos de ciertas sociedades primigenias como la Kabilia, de la obra de Virginia Woolf y de algunos postulados psicoanalíticos. Así mismo, emplearemos los estudios de algunas autoras mexicanas como Marcela Lagarde, Graciela Hierro, Celia Luévanos y Ana Rosa Domenella, quienes estudian, desde la filosofía, la antropología y la literatura, los roles que tradicionalmente se han asignado a los hombres y a las mujeres en las sociedades patriarcales y la manera cómo algunas escritoras, y Valenzuela sería una de ellas, se han atrevido a proponer en sus historias roles que rompan los moldes de los denominados cautiverios de género.

Marcela Lagarde en su libro Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas (1997) dice de los cautiverios de género:

Las mujeres están sujetas al cautiverio de su condición genérica y de su particular situación caracterizada por la opresión. El cautiverio de las mujeres se expresa en la falta de libertad concebida como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia y de los particulares en la sociedad y en la cultura (182).

Celia Luévanos Aguirre en su artículo “La identidad de género de padres y madres docentes” no sólo habla de mujeres cautivas sino también de hombres cautivos y afirma que cada cautiverio femenino implica un cautiverio masculino que funciona como su correlato, verbigracia, si las mujeres han estado cautivas del espacio privado, los hombres lo han estado del espacio público; si las mujeres han estado cautivas de la sumisión, ellos han estado cautivos de la agresión; si las mujeres han estado cautivas de la represión sexual, a su vez, los hombres han estado cautivos de demostrar su virilidad.

Analizar los personajes de Valenzuela, desde esta perspectiva resulta valioso, en la medida en que se examina la representación que hace tanto de los hombres como de las mujeres y sus relaciones con los primeros, puesto que se puede develar de qué manera la escritura de Valenzuela presenta contrapuestas a las representaciones de hombres y mujeres avaladas por el discurso patriarcal.

Biruté Ciplijauskatié, quien realiza un valioso estudio de las escritoras europeas de la contemporaneidad en su texto antes nombrado, también nos aporta más herramientas de análisis cuando afirma que hay abundancia de novelas escritas por mujeres en las cuales se reevalúa el pasado, desde el presente que se análoga con la conciencia despierta, pues

una de las fuentes de autoconocimiento de los personajes de Valenzuela es precisamente la re-evaluación del pasado desde dicho presente. De esta manera el estudio de los conceptos de tiempo, recuerdo, pasado y memoria en las narradoras, desde la perspectiva de género, permite mirar de qué modo esa transformación de la memoria como crónica en memoria analítica redonda en un proceso de concienciación que le permite a las protagonistas femeninas un entendimiento de la manera cómo son percibidas por su entorno, pero además la posibilidad de dilucidar cuáles son los caminos que desean seguir después del “despertar de sus conciencias”.

1. La escritura femenina en Novela negra con argentinos

1.1 Escribir con el cuerpo ¿Es posible dentro de una estética no femenina?

“La inadecuación y la carencia de la mujer en relación con el lenguaje se interpreta más bien como la inadecuación y la carencia del lenguaje con respecto a la mujer”

Patricia Violi (El infinito singular)

Agustín Palant y Roberta Aguilar son los protagonistas de Novela negra con argentinos (1991) de la escritora Luisa Valenzuela, quien construye dos personajes de origen porteño, quienes van a tener como escenario ideal la ciudad de Nueva York a manera de un ring en el cual el pugilato literario por el que ambos contienden puede ser apreciado por el lector en todo su dramatismo existencial. Para que lo expresado anteriormente tenga sentido, es necesario aclarar que tanto Roberta como Agustín son escritores de narrativa y que se han conocido gracias a uno de los innumerables congresos que se celebran en la ciudad en la que viven. En el inicio del relato, comparten esporádicos encuentros íntimos que aderezan con discusiones sobre la manera cómo cada uno escribe.

Roberta habla siempre a Agustín de “escribir con el cuerpo”, pero este personaje que la voz narradora ha mostrado metódico y racional en principio, va experimentado una crisis en su forma de concebir la vida, el arte y, en especial, la escritura después de que asesina sin razón aparente a Edwina Irving, una actriz a quien ha conocido en una obra de teatro a la que ha asistido con un boleto que le han regalado. Por esta razón después de

haber cometido el inexplicable crimen, recuerda a Roberta su teoría de la escritura con el cuerpo mientras se debate en la desesperación:

Acurrucado entre sus tristes húmedas sábanas trata de recuperar la borrada imagen de Roberta, como un talismán. No a la sonrisa de la muerta, buscar la viva risa burlándose, recordar las cosas insensatas que dice Roberta, su absurda teoría de escribir con el cuerpo. Lo que uno escribe con el cuerpo, ¿querrá borrarlo con el cuerpo del otro, asesinado? A él con el cuerpo le salió una novelita barata, un atroz episodio, mala letra, borrones de sangre y ya no se puede –no se podrá jamás- dar vuelta la página (37)

Notemos que el epíteto que emplea Agustín para calificar la teoría de la escritura con el cuerpo que esgrime Roberta en cada una de sus confrontaciones es absurda, pero ¿de qué otro modo puede calificarla Agustín? Podríamos decir de él que, más que un personaje puesto para fustigar los valores patriarcales de la sociedad latinoamericana – como es tradicional en algunas novelas feministas de corte panfletario y Valenzuela dista mucho de ser panfletaria -resulta ser, en toda su discursividad, una metáfora de la escritura patriarcal avalada por los grandes discursos de la estética masculina tan proclives a considerar la escritura femenina en un tomo aparte rotulado con el marbete de literatura menor.

La pregunta obligada es, ¿qué significa escribir con el cuerpo para Valenzuela? Las repuestas nos remiten principalmente a las teóricas francesas radicales como Hélène Cixous y Luce Irigaray, quienes han promovido este concepto. Elaine Showalter en su artículo “La crítica feminista en el desierto” (1981) para explicar este concepto, cita a Adrienne Rich quien afirma que:

La escritura femenina proviene del cuerpo, nuestra diferenciación sexual es también nuestra fuente ... La biología femenina posee implicaciones más radicales de las que hemos llegado a apreciar. El pensamiento patriarcal limita la biología femenina a sus propias y restringidas especificaciones. La visión feminista se ha apartado de la biología femenina por estas razones; llegará creo a percibir nuestra cualidad física como un recurso en vez de un destino (87).

Showalter da a esta línea teórica el nombre de crítica biofeminista y argumenta que hace énfasis en la importancia del cuerpo como fuente de imágenes. Si aceptamos los presupuestos anteriores entenderemos el universo de dualidades que se nos presenta en la pareja antinómica Roberta-Agustín y la manera cómo estas dualidades van dejando de serlo a medida que Roberta empieza a imponer su discurso sobre el de Agustín, de tal manera que la feminización del aspecto de éste realizada, paso a paso, por Roberta resulta ser una forma de enmascarar el intento que hace la protagonista por hacer prevalecer sus teorías sobre la escritura que son opuestas a las de Agustín. Analicemos los siguientes fragmentos en el momento en que se conocen cuando el pugilato discursivo es evidente:

-Roberta Aguilar, ¿es un seudónimo? Leí algunas cosas tuyas.

-Yo también. No digo cosas mías, cosas tuyas, algunas de esas llamadas novelas. Me interesaron mucho. Tenés una verdadera devoción por el detalle, pero una devoción algo siniestra, más inquietante que proustiana. Discúlpame comentarios así no se hacen en un ágape gringo (15)

Roberta no teme transgredir con las normas sociales de la cortesía hipócrita del mundo anglosajón para espetarle en la cara a Agustín su opinión sobre sus “llamadas novelas” y desde esta enunciación provocadora su tono no deja de ser burlón frente a Agustín. Son novelas según el canon en el que está inscrito Agustín, sin embargo para ella no está claro que lo sean y además “le resultan siniestras”, que no resulta ser un adjetivo positivo. De otro lado, cuando la charla avanza es Agustín quien emite juicios sobre la obra de ella siguiendo la misma línea de conducta de su colega aunque amortiguando un poco con la expresión “leí tus cuentos con placer” (10) el juicio negativo que realmente tiene sobre éstos: “... por momentos me parecieron demasiado impulsivos, un salto al vacío” (15). Al finalizar el encuentro entre ambos escritores Roberta afirma burlona: “Parece de manual, ¿no? La chica impulsiva y el muchacho razonador” (10). Agustín, por su parte replica que en lo poco que leyó de ella: “creí detectar un extraño razonamiento que sostiene el impulso” (16).

Si analizamos con detenimiento el diálogo anterior entre Roberta y Agustín, podemos empezar a formular las polarizaciones que la crítica feminista ha planteado en torno a la literatura aceptada por el canon patriarcal y la denominada escritura femenina. Agustín es el escritor lógico, racional, Roberta, por el contrario, es la emocional. La alusión a “esta antinomia de manual” por parte de Roberta, sin duda, es un recurso de Valenzuela para hacer prevalecer la ironía de sus personajes sobre cualquier matiz panfletario feminista. Sin embargo Roberta, quien afirma no saber qué es escribir con el cuerpo no da sobre este particular explicaciones enciclopédicas –sería paradójico que lo hiciera pues éstas están inscritas dentro del discurso avalado por el patriarcado- pero sí sensoriales:

- No te preocupés, lo aplacó en cambio. No te preocupés por la novela directamente, escribí con el cuerpo, es lo único que puede tener cierto viso de verdad.

-No sé que me querés decir con eso.

-Bueno. Yo tampoco sé, pero lo siento, escribí con el cuerpo, te digo, el secreto es res, non verba. Es decir, restaurarse, restablecer, revolcarse (16)

En los proyectos novelísticos que tienen ambos escritores Roberta siente y produce, Agustín piensa y no produce. Agustín no puede entender lo que le dice Roberta porque ella, en su explicación, apela a los sentidos, sentidos que ella liga a lo que denomina “la escritura con el cuerpo” por eso no es extraño que le insista a Agustín en que no basta ser un buen razonador para escribir: “Ca-ra-jo. Por eso te digo con el cuerpo porque ese meterse hasta el fondo no lo puede hacer la cabecita sola” (17).

Roberta pregunta, de modo permanente a Agustín por los avances en su escritura, pero ésta permanece bloqueada. Después del asesinato de Edwina, Agustín le dice a Roberta sobre su novela que ésta “Está parada. No puedo escribir, no me sale y ahora menos que nunca” (47). La impotencia de Agustín se presenta en la novela por partida doble: resulta incapaz de satisfacer los cuerpos de Roberta o de Edwina y tampoco es capaz de satisfacer el pedido de Roberta en torno a la escritura. El bloqueo afectivo, la imposibilidad de expresar lo que verdaderamente le toca o está más próximo impide a Agustín avanzar en su escritura.

El mundo de la sensorialidad, de lo que se siente aunque no pueda explicarse resulta ser, si tomamos como hilo conductor lo planteado por Rich, el recurso con el que cuenta Roberta para ir avanzando en su novela en tanto que la incapacidad de Agustín para ser

permeado por lo que no sea racional parece ser la razón de su bloqueo como creador pues cuando Roberta acude al domicilio de él en busca de los avances de su novela observa con decepción que la lectura de ésta la deja:

Sumergida en un mar de tachaduras y borrones. Hoja tras hoja. Correcciones corregidas y vueltas a tachar. Un constante borrar y empezar de nuevo sobre la huella anterior. Sólo marcas, palabras pocas. No pudo tolerarlo. Abrió la otra carpeta de elásticos, donde encontró cuadernos. Eran los diarios de Magú, la minuciosa, metódica relación de una impotencia, mucho más intolerable que las tachaduras y que hasta sentirse perseguida (84).

El desencuentro afectivo y sexual entre Roberta y Agustín en esta narración no puede ser reducido al desencuentro amoroso usual entre los personajes literarios de los relatos de finales del siglo XX o del siglo en curso. Si analizamos, de forma atenta, la propuesta novelística de Valenzuela encontraremos que nos propone, como ha sido costumbre suya en otros escritos anteriores, tres temáticas: el horror latente en las víctimas de aquellos que fueron perseguidos por los regímenes dictatoriales en Argentina, el proceso de autoconcienciación femenina y la reflexión sobre la escritura.

Es precisamente este último tema el que va adquiriendo mayor fuerza a medida que se va desarrollando la novela. El pugilato entre Roberta y Agustín resulta ser en esta novela una metáfora sobre la imposibilidad de un acuerdo entre las dos estéticas que cada uno propone. Aseguran en diferentes momentos de la trama estar juntos para tratar de encontrar el final de un cuento. Cuando Agustín pregunta a Roberta por qué razones lo acompaña, ella responde: “No sé, no me preguntes. Debe tener algo que ver con mi infancia. Un cuento, ando buscando yo también el final de un cuento” (124). Es evidente

que ambos caminan dolorosamente adosados, pues sufren cuando están juntos, en busca del final del cuento. Quizá dicho final sea el recurso que la voz narradora emplea para enmascarar lo que realmente buscan los personajes de Valenzuela: saber con certeza cuál es el modo más válido de escribir, cuál es la estética que se impone: la masculina racional o la femenina de la escritura con el cuerpo.

En diversos momentos del relato, ambos personajes sienten el agobio de la compañía del otro. De manera intencionada, la voz narradora no deja de remarcar el alivio que representa para el sujeto femenino permanecer lejos de la influencia del mundo masculino. Hay una escena bastante significativa que se desarrolla en el albergue de los mendigos entre Roberta y una mujer anciana que luce tres gorros. La vieja le dice a una Roberta angustiada: “Lo que es tuyo de verdad siempre te lo van a devolver. Ahora el gorro me ayuda a retener los sueños y hasta las pesadillas, y me gusta cuando se los llevan a los hombre y nos dejan solas para soñar y para pesadillar sin que ellos nos vean, pero vas a ver que a tu hombre te lo devuelven, no tengas miedo” (114). Nótese que el mundo del sueño y de las pesadillas que está ligado a lo inconsciente, a lo irracional, a lo caótico parece aquí estar propuesto como lo femenino. En este sentido la propuesta de Valenzuela sobre una estética femenina coincidiría, de nuevo, con aquella de la que hablan Hélène Cixous e Irigaray. La ausencia de los hombres, según el discurso de la vieja, sería lo que permite acceder a ese mundo del sueño y de la pesadilla, del caos, del inconsciente en el que la mendiga parece sentirse comfortable. Por la razón anterior Roberta no desea que Agustín regrese: “Ni tiempo tuvo Roberta de pensar que en eso precisamente residía su miedo, precisamente en que se lo devolvieran” (114). El regreso de Agustín entrañaría entonces un ataque a su propuesta de la escritura con el cuerpo.

A nivel estructural, Valenzuela incorpora la fusión de los planos de lo real cotidiano con lo irreal onírico en la escena anteriormente mencionada quizá con la intención de sugerir, a través de esta fusión de planos, lo que no dice directamente. Biruté Ciplijauskatié al comentar las razones por las cuales algunas escritoras emplean los sueños como un ingrediente importante en su narrativa cita a Cixous quien sostiene que “texto y sueño van intercambiándose hasta lo infinito, trayendo a la superficie lo único que interesa: lo prohibido” (183). Quizá esta estrategia de Valenzuela de situar a Roberta entre la realidad cotidiana del albergue de mendigos y el mundo onírico en el que admite que se siente aliviada del peso que implica la presencia de Agustín permite a la protagonista de Valenzuela sugerir su rechazo a lo que representa Agustín: lo canónico patriarcal. Tal vez por ello, la novela plantea la imposibilidad de una genuina relación verdaderamente íntima entre ellos:

Y la novela no le salía, según le confesó a Roberta cuando los encuentros se habían hecho más íntimos. La novela no le salía y en ciertas oportunidades, como aquella, tampoco le salía demasiado bien la intimidad. Quizá ambas iban vagamente de la mano, pensó entonces Roberta sin atreverse a decirlo (16)

Recordemos que, a la hora de juzgar la obra del otro, los criterios que emiten tanto Roberta como Agustín, de forma obvia, muestran la resistencia de ellos a dejarse permea por el gusto por una escritura que les es placentera pero que les incomoda en su extrañeza. Ciplijauskatié, en la obra mencionada, al revisar los postulados de Cixous, recuerda que esta escritora asigna un papel muy importante al lector al convertirlo en una especie de “le troisième corps” o unidad nueva: “La obra llega a adquirir su justificación

sólo cuando escritura y lectura se funden como dos cuerpos que se aman” (186). Los continuos fracasos en el encuentro íntimo entre Roberta y Agustín, en esta novela, metaforizan la imposibilidad de conciliar escritura femenina con lectura canónica patriarcal. Ese “tercer cuerpo” al que alude Cixous es una criatura que, en las páginas iniciales parece existir sólo en el deseo de Roberta pues, en principio sólo ella - claramente Agustín no- busca, una genuina relación con Agustín, pero con el correr del tiempo, sin duda, es la misma Roberta quien va tomando conciencia de la imposibilidad de concretar la existencia de dicha criatura¹⁶. Imposibilidad puesto que Agustín aunque intenta decodificar su mensaje cuando ella lo invita a escribir con el cuerpo, fracasa en este propósito.

Con respecto a lo planteado anteriormente, es interesante notar que en esta novela, Roberta permanece cerrada a lo que Agustín propone en su estética en tanto que éste, cuando está a merced de la protección y del discurso de ella, sí llega a ser permeado por lo que ella dice, pero durante un lapso corto. Consideremos el episodio en el cual Agustín se dirige en busca de los manuscritos que Roberta le ha “decomisado” y que ha confiado a Ava Teruel. Cuando el escritor llega al sitio donde los hombres le dan rienda suelta a todas las fantasías sexuales debe escuchar el discurso de Baby Jane, la rolliza recepcionista que acuerda las citas entre Ava y sus clientes. Dicho discurso no es más que una diatriba en contra de la contención, de lo racional, de todo aquello que no permite que aflore su escritura: “Déjese llevar por sus fantasías, hombre, actúelas, después las fantasías se lo agradecen y vienen a visitarlo cuando usted más las necesita. No más páginas en blanco, salpíquelas con su propia sangre” (129).

Agustín no resiste la visita guiada que le hace Baby Jane por el local y se entrega al cuerpo mórbido y cálido de la amable recepcionista. Esta entrega puede entenderse como una claudicación de Agustín en torno a su cerrazón sobre la escritura con el cuerpo, casi puede leerse como la victoria de las convicciones de Roberta sobre las de Agustín pues éste, después de haber compartido la intimidad con Baby Jane, decide retomar la escritura. Por ello Agustín, quien “se ha dejado tocar por los cuerpos físico y metafórico de una mujer”, compra un cuaderno y un bolígrafo en una droguería y entra a un café con la intención de escribir y se acuerda de su encuentro con Baby Jane: “Agustín se río de sus aprensiones, se acordó de Baby Jane, de los absurdos portaligas con puntillas que habían marcado el romance, río un poco más fuerte ... Quería sentarse a escribir antes de que se le pasara la risa. Antes de ponerse a cavilar de nuevo” (134).

El bienestar emocional que Agustín siente resulta ligado a la experiencia física de quien lo ha conminado a desbordarse y siente el impulso de escribir pues la euforia emocional lo invade. La cortapisa del trabajo escritural resulta ser, de nuevo, el pensar pues, desde la nueva conciencia despierta de Agustín, claramente éste acepta que si se pone a razonar no podrá escribir. La escena siguiente podría ser la crónica de su fracaso escritural puesto que Agustín se muestra incapaz de escribir sobre aquello que lo toca:

Escribir sobre lo muy cercano, tarea casi imposible. Hay que estirar el brazo mucho más allá de su propio alcance para poder tocar lo que está pegado al cuerpo. ¿Qué brazo kilométrico tendría que estirar para apenas alcanzarla a Roberta, rozarle la mejilla? A Roberta tan cercana a él, tan casi él (135).

Lo ha tocado la inocencia de Baby Jane en un lugar que él considera una especie de cloaca en la que se condensa lo peor de los vicios humanos, sin embargo, cuando decide

escribir sobre esto, sólo puede garabatear “confusas confesiones y asociaciones vagas” (135). Nada impide su fracaso, ha comprendido, de modo racional, el discurso de Roberta y de Baby Jane, pero la escritura con el cuerpo le es negada. El brazo metafórico que Agustín tiene para siquiera rozar a Roberta resulta de poco alcance. De esta forma, Agustín deviene en una especie de Tántalo, quien, haciendo honor a su nombre, vive la tortura de desear aquello que tiene, en apariencia muy cerca, pero que le resulta imposible de alcanzar: la escritura con el cuerpo.

Cuando no puede escribir sobre lo que lo ha tocado, intenta escribir una historia de Roberta, pero en la que él no está involucrado. Al develar esta intención, Agustín empieza a dar pistas sobre la estética de la escritura que él propone y que resulta muy diferente de aquella que predica y practica Roberta: “El le escribiría esta historia a Roberta, al menos esta mínima historia que no lo involucraba. Roberta y el mendigo, como ella se la había contado, casi oyendo la voz de Roberta y entonces ya no sería algo escrito, desenmarañado, sería ese magma de lo literal, de aquello que no accede a la noble condición de metáfora” (152).

De nuevo, Agustín liga la voz femenina con lo caótico. Si nos atenemos a la definición de magma como masa ígnea en fusión, tendríamos que aceptar que para Agustín la voz femenina continúa siendo enmarañada, desordenada como una llama, sin posibilidad de acceder al orden metafórico en el cual él cifra la clave de toda escritura respetable.

En este mismo orden de ideas, podríamos decir que hay similares confrontaciones entre las estéticas femeninas y masculinas en otros apartados de la novela que contribuyen a reforzar lo que plantea Valenzuela, pensemos, por ejemplo en la palabra

del crítico literario sobre la producción de Lara, la reina del disparate y la de Agustín.

Sobre la obra de éste el crítico dice:

Admiro mucho su obra. Recuerdo tal y tal pasaje, enumeró, usted es un digno émulo de fulano y zutano, grandes maestros de la literatura latinoamericana, que para mí junto con la de Europa del este bla, bla, bla y su novela me resulta hermana de esa gran obra de arte que es la novela tal, distinguidísima (156).

En contraste, al mismo personaje, la novela de Lara le parece una serie de garabatos plásticamente dignos de admiración, pero ilegibles, carentes de sentido. El tono rimbombante del crítico es claramente sabotado por la voz narradora que lo parodia y lo minimiza con los bla,bla, bla que inserta. De esta manera, el canon patriarcal representado por el crítico es ridiculizado en la novela. La obra de Agustín resulta avalada porque ha bebido “de los discursos de la tradición”, en contraste, la obra de Lara que no tiene su génesis en las voces de los maestros reconocidos es menospreciada pues resulta el producto de una especie de escucha esquizofrénica. De nuevo, el discurso literario producido por una mujer es asociado con la locura.

1.2 El proceso de androginización de los protagonistas

A medida que Roberta indaga en las regiones más profundas de Agustín Palant percibe la imposibilidad de encontrar un código en común con él, nadie tan diferente a ella como él. Por ello, después de que éste le confiesa su asesinato de Vic – apócope de víctima- Roberta empieza un proceso de transformación de éste en el que intenta irlo despojando de los rasgos que lo caracterizan: le pide que se afeite su barba, le da un par de anteojos e

incluso pretende ataviarlo con ropas femeninas, lo que genera resistencia en Agustín. Cuando el proceso de transformación se inicia, ella le dice a Agustín: “Te vas a acostumbrar a la cara afeitada, a usar anteojos, a parecer otro para poder encontrarte ¿viste?” (45). Si el discurso de la escritura con el cuerpo que ella promueve no ha sido decodificado por Agustín, Roberta acude a otras estrategias para imponer su discurso. Intenta, por ejemplo, “desmasculinizar” paulatinamente el cuerpo de éste, casi como si quisiera, encajar este nuevo cuerpo, de características andróginas, con lo que siempre ha deseado: ser escuchada y debidamente decodificada. Quizá, el cuerpo en transformación de Agustín-Magú-Gus, constituya una especie de corporización de ese tercer cuerpo al que alude Cixous¹⁷, aquél con él que ella, Roberta-escritora, podría fundirse en comunión.

De otro lado, Roberta también se autoimpone un proceso paralelo. Si Agustín se feminiza, ella opta por “masculinizarse”. Para ello, acude a Bill, quien se detiene en sus insinuaciones sexuales cuando Roberta le informa que lo visita porque: “... No vine a gustarte. Ah, macho, dijo él, eso también me gusta. Todo te gusta, sos omnívoro. Y sí, ayúdame, vine a pedir ayuda, tengo que pasarme al otro bando” (69)

Roberta entonces corta su cabello, se lo tiñe de rojo fosforescente y se viste con un traje de hombre que le regala Bill. Su nombre también se transforma sucesivamente en Robbie, Bobbie y termina por ser el masculino Bob. La estrategia de androginización de los personajes es planteada por Luisa Valenzuela cómo una manera de poner en cuestión los roles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres, sin embargo llama la atención en la novela la propuesta que hace con el personaje Bill pues cuando patrocina el travestismo de Roberta, acepta que a él, para el placer, le sirve igual un cuerpo femenino

que uno masculino. Si reconocemos que la intimidad entre Bill y Roberta es muy satisfactoria, a diferencia de la que se da entre ésta última y Agustín, podríamos concluir, una vez más, que Valenzuela, acudiendo a la ecuación $\text{intimidad placentera} = \text{fusión de dos estéticas}$ descarta la posibilidad de la fusión de una propuesta estética femenina con una masculina, pero no la de una estética femenina con otro orden que no se planteé como un discurso masculino, patriarcal, soportado sólo en la lógica. Bill sería entonces otra propuesta en la que fundiría lo masculino con lo femenino sin que exista ninguna repulsa por esta condición de parte de éste. Recordemos que cuando Roberta ha quedado “metamorfoseada en Bob”, Bill se entusiasma con la nueva criatura : “A Bill le gustó el resultado y le regaló el traje que ahora llevaba puesto” (69).

Agustín, por el contrario, no propicia la transformación de Roberta, “sólo ve los resultados” y Roberta, en su presencia no se siente cómoda con su nuevo aspecto, por ello acude al baño y se encierra en éste tratando de paliar un poco el resultado de sus transformaciones que para Agustín resultan repugnantes: “Piensa también en la ducha de Roberta, Roberta como era antes sin tantos travestismos hediondos” (70).

Agustín, a diferencia de Bill, no acepta la porosidad de las identidades, Roberta no le resulta atractiva transformada “en macho”. Si la comunicación resultaba fracturada con una Roberta libre de travestismos, la nueva Roberta-Bob, deviene para él en un ser ininteligible con el que es imposible comunicarse. Sin embargo, Roberta conserva la esperanza de tratar de entender “ese otro lado” que representa Agustín “masculinizándose un poco”. El resultado de esta esperanza es el desengaño. En la escena que tiene lugar en el baño, de nuevo, la protagonista siente la imposibilidad de acceder a la comprensión de ese otro, tan monolítico, tan impermeable, tan poco poroso a su influencia: “Y todo

quedaba de aquel lado de la testosterona, tras un umbral que ella no podría franquear aunque quisiera, aún podándose y transfigurándose” (70).

La protagonista, en su deseo de acceder al entendimiento-fusión con el otro, no duda en “podarse de su feminidad”, en “transfigurarse en alguien menos ajeno a Agustín”, pero el resultado de este intento es la reconfirmación de dicha imposibilidad. El baño es el espacio que Valenzuela trueca en metáfora para dar cuenta de lo fallido de este encuentro: “Cada uno de su lado o de la puerta del baño, sin saber del otro, indagando, tratando de encontrarse por los caminos menos claros, metiéndose en sus propias honduras” (71)

Nelly Martínez en su texto “Entre el abismo y la medusa: Cola de lagartija” (1990), nos aporta una clave, desde el psicoanálisis, para entender lo planteado con anterioridad en la obra de Valenzuela cuando se refiere a la naturaleza del orden androcéntrico:

Fundado en la figura de Dios Padre –la que obsesivamente y de múltiples maneras, se reitera como un juego de espejos en el escenario de nuestra cultura- el orden androcéntrico se apoya en la internalización del poder que el Padre representa y en la consecuente represión que la Madre encarna. Mientras el poder del padre debe entenderse como ansiedad de dominio, el de la Madre debe interpretarse como vehemencia de liberación (101).

Al negarse a decodificar y por tanto “a ser tocado” por ese discurso del Otro que encarna la propuesta escritural de Roberta, Agustín se constituye en perpetuador de ese orden androcéntrico que cuestiona el discurso de Roberta. Ésta, por el contrario, lucha a través de todo el texto, por liberarse de la atracción que ejerce sobre ella Agustín,

atracción, que le resulta inexplicable en la medida en que éste parece negarle siempre aquello que ella anhela.

Cuando el proceso de androginización de ambos personajes alcanza el máximo nivel, tanto Roberta como Agustín se repelen:

... las curvas se le habían disuelto en esos días de búsqueda ... allí frente a él estaba la que había sido Roberta, de pelo colorado rabioso ahora, muy otra persona, ni desvalida ni endeble, andrógina” ... Ella también lo vio distinto a él y no por falta de barba o por ese leve tostado que le quedaba bien. Ni siquiera porque había matado a un hombre, se trataba de algo indefinible, un aire de gula satisfecho ... También de asco. El gato que se ha comido al pájaro y era un pájaro prohibido, mágico (72).

Más allá del desvanecimiento de las curvas de Roberta –parte de su intento de acercarse al Otro masculino a través de su imitación- o de la ausencia de barba de Agustín que habla de su tránsito hacia lo femenino, en el proceso de redefinición de su identidad que Roberta le propone, notemos que Roberta se presenta ante Agustín con atributos que tradicionalmente no han sido concebidos como masculinos. Si Roberta no se presenta ni desvalida ni endeble es porque se ha transformado en autosuficiente y fuerte. Ha trascendido la visión negativa especular que sobre la mujer presenta el discurso masculino. Por esta razón, Agustín la ve diferente y no la acepta. Su “androginia” es su manera de resignificar el discurso masculino sobre su ser femenino. El “sentimiento indefinible” que crea la tensión entre los dos protagonistas trasmutados no puede expresarse en palabras porque en este cara a cara Roberta-Agustín apenas empieza a insinuarse la necesidad de construir esa criatura, ese tercero no polarizado, ni

enteramente masculino ni enteramente femenino que, de surgir, quizá paliaría el efecto de asco que se genera entre Roberta andrógina y Agustín feminizado.

En consonancia con lo anterior, no resulta gratuito que la voz narradora nos hable de “aire de gula satisfecha”. Roberta busca en Agustín, de manera insistente, aquello que él no se decide a darle. Sin embargo, después de su proceso de transformación, ella parece haber superado su necesidad de él. Su deseo por él empieza a morigerarse. Su obsesión por encontrarse con él, por conseguir estar a su lado, empieza a ceder. Al final, ni siquiera lo desea un poco, su gula de todo lo que significa él parece quedar superada.

Willy Muñoz en su ensayo Cambio de armas de Luisa Valenzuela: la aventura de la adquisición de la escritura ginocéntrica (1992) sostiene que: “Si la mujer va a denunciar la historia falocrática que la ha oprimido y la ha exiliado de la cultura, debe trascender el sistema especular, el que le ha servido al varón para reducir lo fenoménico al reflejo narcisista de su propio yo” (100). Por ello, la nueva Roberta “ni desvalida ni endeble” es la propuesta que Valenzuela hace de la mujer que no quiere verse más como la contracara negativa del varón o como la imagen canónica creada por él. Su “gula satisfecha” no es más que la expresión de una reciente autosuficiencia que le posibilita empezar a resemantizar el discurso que sobre ella se ha producido sin que se le tenga realmente en cuenta desde su deseo.

Muñoz, citando a Cixous e Irigaray, habla de romper un logos opresor a través de la práctica de un lenguaje femenino que se origine en el cuerpo de la mujer, “en su genitalia misma” (100). En el mismo orden de ideas, Nelly Martínez en el artículo que hemos citado, propone “la emergencia de un nuevo mundo al que muchos aspiramos, un mundo que integre lo femenino y celebre la vida” (106). Mundo que sólo es posible para

Martínez si se despierta esa Madre que desea la liberación que le han impuesto todos los atavismos patriarcales.

1.3 Las metáforas del poder en *Novela negra con argentinos*

Vic ha sido eliminada por Agustín en un acto que éste no alcanza a explicarse y que se constituirá en el interrogante obligado del protagonista durante todo el relato ¿Por qué emplear el arma en contra de una inofensiva actriz de teatro que esperaba de él un abrazo de amor y no de muerte? ¿Por qué disparar irracionalmente contra alguien cuya existencia se ignoraba por completo horas antes del asesinato? El protagonista rechaza por fácil la explicación de una locura momentánea, no está convencido de haber enloquecido por un momento para después retornar a la normalidad cargado de culpa. Por ello, cuando empieza a tener conciencia de lo acontecido intenta explicarse su acto por la vía “del creador frustrado”. La voz narradora nos devela su reflexión “Parecería que nada nace de su mano, sólo muere: si uno no puede dar vida, mata” (26).

El arma, como simbolismo del poder fálico, es empleada para acabar con aquello que se le opone, Ksenija Bilbija en su artículo “La retórica de lo reprimido en Novela negra con argentinos de Luisa Valenzuela”, perteneciente a su texto Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela sostiene al respecto que:

En términos del texto de Valenzuela, la sustitución entre el revólver y el órgano sexual masculino constituye el ejemplo más pertinente de los mecanismos metafóricos y también de la formación reactiva ... Aunque se induzca al lector a creer que en un nivel consciente Agustín desea tener relaciones con la actriz, éste la mata sin embargo con el objeto que lleva en el

bolsillo, lo cual establece la conexión entre el arma que posee como sujeto masculino (el deseo) y el agresor armado” (127-128).

Surge entonces la pregunta que atraviesa toda la trama desde el momento del homicidio perpetrado por Agustín: ¿Por qué mata a la actriz?, ¿Por qué razón identificar a Edwina como una fuerza contraria? Con gran habilidad Agustín oculta a Roberta, por determinado tiempo, que su víctima es una mujer y no un hombre. Una lectura ingenua de la trama podría atribuir esta conducta al deseo que puede sentir Agustín de evitar una escena de celos de Roberta y, de este modo, asegurarse su complicidad en el ocultamiento del crimen, sin embargo, la voz narradora cuando se hace eco de los pensamientos de Roberta nos habla de una sospecha que empieza a habitar en la mente de ésta: ¿a quién realmente habría querido matar a Agustín? Vic entonces se nos presenta no como la víctima de un infortunado azar sino como la contracara negativa de Magú, aquella que por no poder tolerarse debe ser eliminada:

¿Y Vic, quién había sido?, ¿Su contracara negativa? Si fuera así de fácil. Si cierto día por la calle en un cine o en un teatro, nos diéramos de jeta con la persona que es la otra parte de nosotros mismos, la parte que no podemos tolerar ni siquiera admitírnosla, y entonces ¡pum! pudiéramos suprimirla sin más trámite y sin demasiadas complicaciones. Qué alivio (64).

El arma con la que ha sido eliminada Edwina, ha sido comprada por Agustín para protegerse de un hipotético robo en la casa que sus amigos le han prestado para que escriba su novela, sin embargo antes de que siquiera llegue a este recinto en el que se verá obligado a enfrentarse, una vez más, con su frustración escritural, Agustín emplea el arma contra Edwina, quizá, porque a diferencia de él, ha logrado ser productora de

sentido sobre las tablas. Ella ha concretado su capacidad artística en un producto que le ha valido el reconocimiento de los espectadores. No resulta casual entonces que Edwina o Vic -recordemos que Agustín y Roberta han optado por llamarla así haciendo un apócope de la palabra víctima- sea una artista que produce en mitad del escenario. Recordemos que obtiene el aplauso del público y que Agustín la observa hipnotizado mientras ella añade, uno a uno, los ingredientes de la sopa que al final ofrece a quienes han visto el desarrollo de la obra. Surgen entonces varios interrogantes: ¿es la sustanciosa sopa una metáfora de la creación femenina? ¿Edwina es otra metáfora que la voz narradora construye para hablarnos de la creación femenina?

Los personajes femeninos ligados a la creación artística en la novela como Edwina, Roberta y Lara preparan sopa para un público entre cuyos integrantes siempre está Agustín, quien, se manifiesta disgustado con la posibilidad de consumirla. Bilbija en el artículo ya citado afirma lo siguiente al hablar del encuentro entre Edwina y Agustín :

Y este macho poderoso al encontrarse con una mujer cuya primera acción es cocinar una sopa sabrosa –encarnando así el estereotipo femenino- sufre una verdadera decepción cuando, fuera del teatro, Edwina demuestra ser una mujer seductora que expresa abiertamente su deseo sexual (128)

Sin embargo el motivo de la sopa y las mujeres ligadas a la producción de ésta es tan reiterativo en la obra de Valenzuela que la interpretación de Bilbija resulta un poco reduccionista, por ello se propone hacer una lectura de la sopa como una metáfora de la producción artística realizada por las mujeres.

En el caso del encuentro con Edwina la repartición de la sopa le da la oportunidad a Agustín de acercarse a ella sólo desde el plano físico, pues es

evidente en el protagonista la profunda distancia que lo separa de todo lo atinente a lo femenino: “Vic. Un ser del todo desconocido para él. Descubierta en el teatro al vapor de una sopa, situación totalmente anticlimática que quizá vuelva a ser mencionada en otro acto” (50). Vic, que es el nombre clave que Roberta y él han inventado para Edwina se le revela como un ser ininteligible, incomprensible del todo. Esta profunda incomprensión está reforzada, a nivel simbólico, por el vapor de la sopa que oficia como metáfora de aquello que se ve, de manera borrosa, es decir, de modo distorsionado. Es claro que Agustín no puede descifrar las claves de Edwina, es obvio que la aprehensión de ésta y su universo le son negados, quizá por su resistencia a mirarla en otro escenario que no esté enrarecido por el vapor de la sopa. También es clave para entender el efecto que causa en Agustín dicho aire, la declaración de la voz narradora en torno al encuentro de ambos como “una situación totalmente anticlimática” (50). Si se considera el clímax como el momento del encuentro más cercano entre una pareja, es bien revelador que el encuentro entre Edwina y Agustín sea totalmente anticlimático. De alguna manera, presagia la imposibilidad del acercamiento entre estos dos seres que se verá refrendada en el momento del asesinato cuando Agustín, en vez de disfrutar del encuentro sexual con Edwina, la mata:

Cuando debió haber sacado otra cosa, cuando pudo haber respondido a esa sonrisa con todo el cuerpo y no simplemente con un dedo infame oprimiendo el gatillo.

Fue como si hubiese necesitado congelar esa sonrisa para siempre y grabarla en la muerte. Muerte. Con la pluma él solía trazar signos para huirle y con otra punta inesperada él había logrado convocarla (37).

En esta escena, Agustín se niega a poner en práctica el consejo de Roberta sobre la escritura con el cuerpo que posiblemente no sea más que una invitación que ella le hace para que deje de racionalizar cada acto suyo. Un contagiarse de cierto caos para que las palabras que se han bloqueado en la cabeza de Agustín puedan fluir del modo en que él lo anhela. Sin embargo, éste, en vez de sumergirse en el goce del Otro diferente, lo mata, quizá porque la diferencia con ese Otro le aterra tanto que no puede más que eliminarlo.

En una escena posterior, es Roberta la encargada de ofrecerle “otra sopa” a Agustín. Para posibilitarle un momento de relajación y contribuir a la mengua de la angustia de éste por el asesinato que ha cometido, le prepara un baño de romero y menta que él metaforiza en seguida como una especie de sopa amenazante: “Estás reloca mujer, me voy a sentir como carne de puchero en ese caldo. Lo único que faltan son los caníbales bailando alrededor” (58). La escritora no pierde oportunidad para mencionar de forma clara el viejo temor masculino por la mujer a través de la figura de la vagina dentada y, de nuevo, Valenzuela, acude a la ironía intelectual en el tono en el que los protagonistas continúan con el diálogo: “Sí querés te bailo ... la vagina dentada al son del tam-tam ... El loco sos vos, no tiene dientes, es hora de que te vayas enterando” (58) Un diálogo bastante verosímil entre dos escritores que conocen las referencias psiconalíticas sobre el temor masculino a la castración por parte de la mujer¹⁸, sin embargo, lo más interesante de la escena que nos permite afirmar que en este texto la sopa si oficia como una metáfora de lo que constituye la creación femenina es la insistencia de Roberta para

que Agustín se sumerja en la bañera-sopera que ella ha preparado para que él pueda “ver claro” y de este modo continuar con su proceso de escritura: “Después de todo puede ser una buen idea sumergirse en la sopa, meterse en un caldo propicio para tratar de ver claro. Entender y después escribir. Tenés acá la máquina, papel, montones de lápices, lo que necesités” (58)

El caldo propicio en el que Roberta desea que Agustín se sumerja no es otro que su discurso estético acerca de la escritura con el cuerpo. Discurso que, como se ha afirmado en reiteradas ocasiones, Agustín considera un galimatías imposible de aprehender. Para Roberta el desbloqueo creador de Agustín sólo puede tener una resolución exitosa si éste logra dejarse permear por su discurso, por ello cuando posteriormente le dice: “Usá mi pluma, te la presto, en una de esas rompes la barrera. El material bloqueado, como dirían algunos que conocemos” (58), no está hablando de una pluma literal. Se está refiriendo al llamamiento reiterado que le ha hecho a Agustín para que escuche otros discursos estéticos diferentes al positivista falocéntrico, labor en la cual Roberta no ha tenido éxito.

Recordemos que Claude Levi-Strauss cuando analiza algunos de los mitos en Mitológicas. Lo crudo y lo cocido (1964) sostiene con respecto a los alimentos hervidos con agua que están próximos a lo femenino, en oposición al asado que es masculino¹⁹. La diferencia más marcada es que en la sopa se conservan la carne y los jugos, al contrario del asado que destruye la carne y que resulta dispendioso. Podemos entonces proponer que la insistencia de la elaboración de la sopa en los personajes femeninos de Valenzuela es su forma de metaforizar lo que para ella es el medio propicio para que se cree. Es decir aquello que está entrañablemente ligado a lo femenino y que trata de contraponerse a la dinámica de destrucción y muerte que propone Agustín no sólo cuando mata a Edwina

sino cada vez que se muestra asqueado frente al “caldo nutricional” que Roberta le ofrece para que pueda desbloquearse en su proceso escritural²⁰.

En el texto La olla deleitosa: cocinas mestizas de Chile, en el que se hace un análisis antropológico de la cocina de este país austral, su autora Sonia Montesinos sostiene que en:

El plano simbólico, la cazuela es una metáfora de la vida y del cosmos. Los alimentos se cuecen en el agua, dentro de una olla o vasija cóncava, a modo del líquido amniótico; ellos transforman y expresan, en su variado conjunto, la pluralidad de los elementos animales, vegetales y minerales... El plato es una metáfora del hueco cóncavo que lo origina y las conjunciones que lo conforman. Así, de manera doblemente “uterina”, la cazuela se nos prodiga como vientre fecundo, preñado de olores, sabores y colores; caldo nutricional, alimenticio, pero sobre todo enjundioso, es decir, sinónimo de la vida que se cocina, que se construye y muta al interior de una nueva “olla deleitosa” (13).

Es preciso decir que, pese a las negativas de Agustín, Roberta persiste en su iniciativa de sumergirlo en dicho caldo de vida, en esa sustancia que ella considera vital para que este hombre reestablezca el nexo con la creación literaria.

Los sucesos en el loft de Lara, la reina del disparate, constituyen la última convocatoria que le hace Roberta a Agustín para que no se pierda los beneficios de dicha sopa. Recordemos que Lara invita a su corte de amigos excéntricos a beber vino y a disfrutar de un boeuf stroganoff. En medio de la reunión, las escenas del texto, nos la muestran casi como la bruja medieval que revuelve, en medio de unos espectadores fascinados, la poción mágica que transformará el curso de los acontecimientos: “Lara iba avanzando en

forma verbal y física por su mundo de reflejos. A lo lejos la marmita humeaba por su cuenta, cumpliendo su cometido de cocción a fuego lento” (153). Agustín no logra adaptarse a este ambiente, el vértigo se apodera de él y se aferra a la mano de Roberta porque, ésta, que ha sido su primera salida, después del asesinato de Edwina, le parece superior a sus fuerzas. Roberta entonces, lo conduce al jardín de invierno de Lara en cuyo centro brilla la marmita, el caldo que los invitados de Lara están ansiosos por consumir, pero que en Agustín, dispara todos los temores:

¿Es ésta la película a la que debo aprender a reintegrarme? Se preguntó Agustín cuando Roberta le hubo soltado la mano, empujándolo apenas por la puerta abierta del cerquito. ¿Es esta la escena a la que me debo reincorporar para restablecer un orden que jamás será restablecido en mí? ¿Es éste acaso un orden? (155).

Agustín siente un estremecimiento cuando se acerca a la marmita de la sopa y Roberta atribuye su conducta a las asociaciones que él realiza entre las víctimas de la dictadura argentina cuyos cadáveres flotaban sobre el Río de la Plata de la misma manera en que los ingredientes de la sopa flotan sobre el agua en ebullición. Sin embargo es posible pensar que, de nuevo, Luisa Valenzuela metaforiza sobre la escritura femenina a través de la sopa durante esta parte del relato puesto que la oferente del convite es también una artista, Lara, quien busca expresar lo que tiene que decir por medio de la reinvención permanente del decorado de su casa y de una escritura que el crítico literario considera producto de la enfermedad mental que sufre como consecuencia de su adicción a las drogas:

Notará, le dijo a Roberta al oído, que la dueña de la casa ni se ha percatado del hambre de sus invitados. Debe de estar escuchando sus voces. Cuanta más droga, más voces. Dicen que le dictan una novela y ella escribe y escribe. Glen la alienta, ese hombre es un peligro, y no precisamente para la literatura porque tuvo oportunidad de echarles una ojeada a los manuscritos de Lara y son puros garabatos. Plásticamente bellos, no lo niego, pero garabatos ilegibles y sin sentido alguno (157).

El crítico, quien ha alabado la escritura de Agustín, asocia la escritura femenina con el caos, con la locura. Si Agustín se siente repelido por la sopa, que sabemos para él metáfora de todo lo que le asusta, las torturas del régimen argentino o una estética femenina escritural que para él resulta inaprehensible²¹, el crítico no demuestra menos rechazo hacia esta estética que caracteriza la escritura de Lara, por ello, le dice en voz alta: “Despierta, Lara, despierta. No escuches más tus voces, atendé el gruñido de nuestras panzas vacías” (157). La conminación para que Lara despierte y no escuche sus voces, valida, de nuevo, la hipótesis que se plantea en este trabajo en torno a la polaridad de los discursos estéticos que sobre la escritura proponen los dos personajes protagónicos.

De un lado están Roberta y Lara con sus propuestas de la escritura o el cuerpo, la primera, y una suerte de escritura esquizofrénica, la segunda. Del otro lado están el crítico y Agustín, con una propuesta basada en la racionalidad. Por ello, cuando el crítico pregunta a Roberta por su oficio ella le contesta irónicamente que es una humilde novelista, lo que causa una réplica aprobatoria del crítico hacia la profesión que Roberta identifica como suya: “Novelista, pero qué bien, se coló el crítico. Gente con estructura

los novelistas” (159). Nótese la polaridad que se marca entre la concepción estructural que el crítico tiene en torno a lo que debe ser la característica de un novelista y la antinomia escritural de esta concepción que sería la escritura de Lara. A renglón seguido, pregunta en qué proyecto está trabajando la novelista: “¿Acaso nos obsequiará pronto con una nueva novela?” (159). La respuesta de Roberta es contundente: “Tanto como obsequiar, qué quiere que le diga, me temo más bien que voy a pegar una trompada” (159). No hace comentario alguno sobre la idea de “la estructura de los novelistas”. Su idea de la escritura no está mediatizada por la pretensión de agasajar a los lectores con “novelas estructuradas” como las que aprueba el crítico, como parecen ser las de Agustín por los referentes que se tienen de la escritura de éste. Si en anteriores pasajes del texto, Roberta ha metaforizado su relación con la escritura como un combate en un ring de boxeo, otra vez, con su respuesta, refrenda esta concepción. Ella es una especie de púgil que propone, a nivel estético, un discurso que ni el crítico ni Agustín podrían apreciar. Valenzuela en su texto Peligrosas palabras (2001), en el último apartado, dedicado a las conclusiones, da cuenta de la lucha de ciertos grupos femeninos como las arpilleras de Chile y las Madres de la Plaza de Mayo por expresar lo inexpresable, acudiendo también a las metáforas boxísticas:

Los ejemplos son múltiples y variados, la imaginación fue creciendo con el tiempo permitiéndoles a las mujeres expresar lo inexpresable más allá de las palabras. Con armas plenamente femeninas que no son armas, pero que actúan como tales, con sustancias de la cotidianidad resemantizadas, dadas vueltas como un guante de gamuza convertido en guante de boxeo que golpea con la persistente suavidad y precisión de la gota de agua. (221)

En el anterior fragmento, podemos encontrar sintetizado mucho de lo que esta escritora piensa al respecto de la escritura femenina. Para ella el arma más peligrosa que tienen en su poder las mujeres para hacerle frente a aquello que el patriarcado quiere acallar, es precisamente el lenguaje. En el lenguaje figurado que emplea la autora “las sustancias de la cotidianidad resemantizadas” aluden a su propuesta de la escritura con el cuerpo y la resemantización es la invitación que hace constantemente Valenzuela a las escritoras para que dejen de ser objetos de la sujeción y se conviertan en sujetos de la enunciación que propendan por el planteamiento de un nuevo orden simbólico. El guante de seda – probablemente, símbolo de cierta escritura realizada por mujeres que Valenzuela rechaza²²- debe trocarse por uno que no sea mera ornamentación sino que invite al combate. En ese sentido el trueque por el guante de boxeo es la propuesta de la autora argentina para expresar simbólicamente que la búsqueda por ese lenguaje, que rechaza el logocentrismo, es una tarea que no puede obviar la escritora que lo combate: “Ya estamos aburridas de seguir transitando el iluminado (por los hombres) camino logocéntrico que sólo nos lleva donde queremos ir sin permitirnos saber más allá de lo sabido” (Pel 28)

1.4 La búsqueda de la palabra clave y el acceso al nuevo orden simbólico

Juana María Cordones Cook en las conclusiones de su texto Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela (1991) sostiene que los temas reiterativos del trabajo literario de Valenzuela son el lenguaje, el espejo, la máscara, las transformaciones, el erotismo, la transexualidad, la política y el poder. Algunos de ellos como el espejo, la transexualidad y la máscara soportan, desde el trabajo metafórico que

la autora realiza, las propuestas de Valenzuela para encontrar el modo de decir lo que ha sido “peligroso de decir” en los sistemas que ella combate: el patriarcalismo, los regímenes dictatoriales o la crítica canónica avalada por el primero. Otros como el lenguaje son el foco de la preocupación en su búsqueda política y también estética no sólo para cuestionar lo existente sino también para hacer propuestas. Cordones Cook, en la obra citada afirma que en los textos de Valenzuela: “El límite se impone como fuerza conservadora y retardataria de toda transgresión subversiva. A su vez, la transgresión no determina el límite, sino que existe por él, y dirige su energía a interrogarlo y desafiarlo” (83). Si consideramos la afirmación anterior podemos entender la resolución de la novela cuyo análisis nos ocupa. El límite que quiere interrogar y desafiar Valenzuela no es otro que el pensamiento logocéntrico cuyos voceros en la novela son Agustín y el crítico literario que encuentra en casa de su amiga Lara. Cuando Roberta informa al crítico de su oficio éste se interesa por ella y decide encargarle un cuento erótico:

No debieras preocuparte, posibilidades no te faltan, por lo pronto te llamó el crítico de la otra noche para pedirte un cuento erótico. Parece que está preparando una antología. Dice que paga bien, pero le contesté que vos no escribías esa clase de literatura. Contestó que me dejara de embromar, que había ojeado un par de libros tuyos y estaba bien enterado. Mejor que yo, parece. Necesita algo inédito. (189)

Al igual que en la otra novela de Valenzuela que analizaremos en este trabajo, el motivo del hombre que encarga relatos eróticos a una escritora mujer, a cambio de dinero, se repite. Cuando se leen los comentarios de esta escritora para tratar de desentrañar los resortes que impulsan su creación poética y se investiga acerca de las

escritoras que han influido en su reflexión sobre el lenguaje, aparece, para explicar este motivo, la figura de la escritora francesa Anaïs Nin, quien citada por Valenzuela, afirmaba que:

En los tiempos cuando todos estábamos escribiendo erótica a un dólar por página, comprendí que por siglos sólo tuvimos un modelo para este género literario –la escritura de los hombres. Ya entonces era consciente de una diferencia entre hombres y mujeres en el tratamiento de la experiencia sexual. Sabía que había una enorme disparidad entre lo explícito de Henry Miller y mis ambigüedades (...) tenía la sensación de que la caja de Pandora contenía los misterios de la sensualidad femenina, tan distinta de la masculina y para la cual el lenguaje del hombre era inadecuado” (Pel 64)

En Roberta está también presente la anterior reflexión pues no puede terminar la novela que ha intentado escribir con el cuerpo, pero, al igual que la escritora francesa, decide escribir por encargo el cuento erótico sabiendo que en éste no es posible llevar a cabo su teoría estética sobre la escritura con el cuerpo: “Dejame que te acompañe, entonces. Podríamos escribir con tu bello cuerpo cierto cuento porno que me tengo pensado en colaboración” (198). Enseguida, expresa su apreciación sobre la diferencia entre ambos:

-Nadie se arriesga a la novela.

-¿Vos te arriesgás?

-Yo tampoco, a la novela, con vos digo.

-Un cuento porno es otra cosa (198)

Un cuento pornográfico para Roberta es sin duda la expresión de un deseo que le es ajeno, por ello no es gratuito que, cuando finaliza la crítica recargada de metalenguaje de teorías literarias sobre el mismo, escuchemos las voces de Roberta y Bill reflexionando sobre el cuento y considerándolo digno de Playboy:

-Nos salió bueno el cuento porno, y eso que los cuerpos estaban ya medio agotados.

-Buenísimo, lástima que estas escrituras no quedan impresas. Para mandarlo a Playboy digo.

-Una obra maestra del género.

-Eso (202).

De este aparte del relato, podemos inferir varias conclusiones que ayudan a desentrañar la propuesta de Valenzuela: el relato porno que no se ha escrito bajo los parámetros de la escritura con el cuerpo resulta avalado por la crítica a través de un discurso en el que evidentemente Valenzuela hace sobreabundar el metalenguaje de las teorías literarias componiendo un galimatías con obvia intención burlesca: “Analizando los focos de canonización y ruptura, pugnas e inflexiones dentro de la disciplina, podemos discernir un contrapunto de pasiones que opone, contradice, contrasta y finalmente integra los valores semánticos” (201). Si consideramos además que el cuento fue encargado por el crítico y aprobado por éste y lo hemos propuesto a él y a Agustín como los representantes del discurso logocéntrico, es claro que se marca una clara polarización entre un discurso pornográfico y la escritura con el cuerpo que sería el contrapunto de éste. De este modo, el primer discurso expresaría la objetivación del

cuerpo femenino en tanto que el segundo promovería la asunción de la mujer como sujeto de deseo y no como mero objeto sexual.

Al respecto Monique Wittig citada por Biruté Ciplijauskatié en su texto La novela femenina contemporánea señala que “todo discurso pornográfico va dirigido en contra de la mujer: su significación última es mostrar que la mujer está dominada y sigue siendo objeto del poder masculino” (166). El personaje protagónico de Valenzuela es consciente al igual que Anais Nin de que la pornografía escrita para el goce masculino está en abierta disonancia con la expresión del deseo femenino, por esta razón Roberta pone de presente la fórmula para producir el cuento porno²³ que le permitirá ganar el dinero que el crítico le ha ofrecido: “Gran cosa. Si últimamente estuve metida en un cuento erótico tamaño baño. Con ponerlo en palabras, ya me gano los mangos del crítico. Qué tanto, con sólo dejar de escribirlo con el cuerpo” (189)

A medida que se va acercando el final del relato, la reiteración que hace la voz narradora sobre las propuestas de los dos escritores argentinos que protagonizan la historia, termina de polarizar el punto de vista que cada uno tiene sobre la escritura. De Agustín, tanto la voz narradora como los demás personajes que desarrollan las acciones, remarcan su obsesión por la racional. Héctor Bravo, el médico de pasado turbio, le dice a Agustín: “Vos necesitás una explicación para cada cosa. Hasta quisiste matar una mujer en busca de una explicación. Le volaste la tapa de los sesos para saber qué tiene una mujer dentro de la cabeza” (192).

De otro lado, Roberta, sigue en la búsqueda de la palabra que la obsiona –quizá la metáfora que Valenzuela crea para referirse a la escritura femenina que ella hace prevalecer al final del relato- y evidencia su rechazo por todo lo que se muestre

excesivamente racional como las definiciones, incluso reconoce que no es capaz de formular o poner en palabras claras su promoción de la escritura con el cuerpo: “ ... lo que más me gusta es bailar, como estar dibujando con el aire en las manos. O escribiendo con el cuerpo ¿Te conté que creía en eso? Nunca supe formularlo bien, pero creo o creía escribir con el cuerpo” (197).

Sin embargo, en la novela, a través de algunos simbolismos, se propone la posibilidad de lograr una conexión entre la escritura masculina y lo considerado femenino. Por ello el texto de Agustín que está escondido en el sitio de trabajo de Ava, la dominatrix, reposa entre ropas femeninas: “abre el segundo cajón impulsada por los ojos de Baby Jane, hurga entre corpiños de encaje y mínimos calzoncitos quizá contaminados que usó y usará la clientela masculina del establecimiento y encuentra por fin lo que estaba buscando” (182). Es ella y no Agustín quien encuentra el manuscrito de éste en medio de atuendos femeninos, pero que usan los clientes de Ava. Esta escena tiene su génesis en lo que Valenzuela denomina los travestismos del lenguaje y es que no es otra cosa que su interés por desaprender el discurso logocéntrico para ir en la búsqueda de un discurso que no la traicione en lo que quiere expresar, que le permita ocupar el lugar del Otro que no la ha dejado decir.

En su texto Los deseos oscuros y los otros (2002) Valenzuela, se expresa del siguiente modo: “¿No habrá sido y quizá siga siendo ésta mi búsqueda? Jugar con el fuego, masculinizarme de alguna forma. O quizá a la inversa. Me masculinizo por querer ocupar el lugar del otro que juega con fuego” (119). Con el pasaje de las ropas femeninas, que emplean los clientes de Ava y que camuflan el texto de Agustín, intenta hacer lo mismo que hizo al inicio del relato cuando afeitó a éste, le cambió de nombre y lo vistió con sus

atuendos de mujer: travestirlo un poco para acercarlo a lo femenino, sin embargo cuando comprende que Agustín es impermeable a sus propuestas, ella misma deja de pensar que puede encontrar alguna clave útil para su escritura en lo que él escribe: “No quiere ni acercarse a los dichosos manuscritos, no quiere ni verlos. Si alguna vez pensó que esas páginas encerraban una respuesta ahora está segura de no buscar más respuesta alguna” (195). De alguna manera Roberta-escritora ha cortado en su posición como tal con el cordón umbilical de la tradición androcéntrica. Elaine Showalter en su artículo “La crítica_feminista” en el desierto cita a Chantal Chawaf en su ensayo sobre la “La chair linguistique”²⁴ cuando expresa:

Para reconectar el libro con el cuerpo y con el placer, debemos desintelectualizar a la escritura (...) Y este lenguaje, mientras se desarrolla, no degenerará ni se secará, no regresará al academicismo descarnado, ni a los discursos estereotípicos y serviles que rechazamos (...) el lenguaje femenino, por su propia naturaleza, debe incidir en la vida de manera apasionada, científica, poética, política a fin de hacerlo invulnerable (91).

El lenguaje academicista descarnado, del cual es paradigma la crítica sobre el cuento porno que está inserta en esta novela, demuestra el fracaso de los intentos de Roberta para lograr que los discursos polarizados se acerquen y para que Agustín, en sus búsquedas estéticas, abandone su univocidad racional. La ruptura de la relación sentimental con éste y el inicio de una relación, un poco más formal, con Bill hablan de la claudicación de Roberta por intentar una respuesta diferente de Agustín.

Finalmente, es Héctor Bravo, a quien Agustín le ha relatado el homicidio de Edwina, quien da a éste último una serie de interpretaciones acerca del asesinato de ésta que

permiten entender la diferencia de actitud entre ambos escritores. Roberta siente que en su proceso escritural ha ido encontrando la manera de concretar su premisa de escribir con el cuerpo así no pueda racionalizarla, pues tampoco considera útil preocuparse por ello. Agustín, en cambio, ha preferido destruir antes que construir:

La mataste porque viste en ella una imagen de tu madre que no te gustó. Una imagen de todas las mujeres, de ciertas mujeres en particular y no damos nombres. La mataste porque te hizo enfrentar una situación demasiado insoportable, lejanísima. Porque pretendiste matar en ella tu propia imagen femenina (...) ¿Qué importa después de todo si la mataste realmente o lo soñaste o lo alucinaste o deseaste? Para el caso es lo mismo, la misma impunidad y la misma culpa; decite que fue en defensa propia. Fue posiblemente el corte necesario para distanciarte de algo en tu pasado para vos muy insoportable (193).

En este aparte Valenzuela, de nuevo, prefiere insinuar que afirmar. Nunca se llega a confirmar si realmente Agustín cometió el crimen o no, pero la estrategia narrativa aprovecha las insinuaciones y los terrenos de la ambigüedad para imbricar el discurso sobre el drama de los desaparecidos en Argentina con la reflexión sobre el lenguaje. De este modo se dice sin decir, se inquieta al lector. Se logra que éste se pregunte por los significados posibles de lo que está leyendo que, sin duda, intuye variados pero que no alcanza a descifrar cabalmente. Es parte del inmenso poder que Valenzuela confiere a la palabra-arma. Por ello afirma:

Porque sabemos del peligro que pueden representar las palabras. La mujer, cuyo mandato fue ser bella y callar va perdiendo su máscara y ya no le

importa la belleza, le importa decir lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del patriarcado, y siembra algo peor que el desconcierto: siembra la duda y las escritoras así lo entendemos desde esta nueva vista abierta a lo desconocido. (29)

La protagonista de esta novela, en el epílogo, parece encontrar la clave por la que se preguntan algunos de los artistas que se mencionan en la novela: Edouard, quien en su lecho de muerte le pregunta a Héctor por ésta: “¿Cual será la palabra que quiere ... y me dejó en suspenso. Sólo después de un larguísimo silencio añadió o suspiró ... escribir?” (186) y el mismo Agustín, quien recibe su manuscrito envuelto en un papel de regalo a través de Lara. Roberta, quien ha hallado la palabra clave es quien ha restituido a Agustín su escritura como quien se deshace de un fardo: “Para cada amenaza él tiene un nombre. También unos manuscrito -sin nombre- que ella Roberta tendrá la felicidad de restituirle” (188).

Si hemos planteado a lo largo de todo el análisis el empeño de la protagonista de Valenzuela por concretar en su trabajo creativo aquello de la escritura con el cuerpo, dicha concreción parece estar simbolizada en el encuentro de la palabra clave que obsesiona a los artistas de la novela. En el cierre del relato, Roberta devuelve a Agustín su manuscrito que simbólicamente representa el discurso falocéntrico que ya no le pesa y encuentra dicha palabra. Cuando Bill la llama para que hable con Agustín, a través del teléfono, ella se niega a hablar con el segundo y por intermedio de su nuevo amor le dice:

Decile que encontré la palabra. La que se escribe con la pluma prestada.
Decile que valiente hallazgo, si no es más que la palabrita de siempre, cuatro

letras apenas. Todo tan elemental, tan imposible. Tan fácil y tan difícil, tan manoseada. Decile que la palabra es. No, no le digas nada. Tiene que encontrarla solito, decile (203).

Roberta ha encontrado el lenguaje que le permitirá continuar con su trabajo de escritora liberada de Agustín, de la crítica canónica falocéntrica, de la palabra sacrosanta masculina, del peso de un lenguaje ancestral que no le permitió expresar su deseo para encontrar un nuevo camino que posibilitará el acceso, a ese nuevo orden simbólico, en que las autoras podrán concretar su escritura con el cuerpo que no es otra cosa que decirse en un lenguaje liberador de las taras androcéntricas. Para contestar el interrogante que se plantea al inicio de este estudio tendríamos que decir que, desde la propuesta de Valenzuela, no es posible escribir con el cuerpo desde el discurso masculino que encarnan Agustín y el crítico.

En la entrevista que Sharon Magnarelli le hace a Valenzuela en Reflection/Refraction. Reading Valenzuela (1988)²⁵, la argentina reconoce la importancia que tiene para ella la promoción de este tema:

The entire notion of woman and female does not come to me as a fighting feminist theme. But, again, of course, the idea of the liberation of language and liberating our own language often concerns me, and the political topic per se as a subject of my writing is there all the time (207).

Por esta razón, sus heroínas siempre están buscando la manera de encontrar el camino que les posibilite dicha liberación.

2. La travesía: propuesta de un nuevo orden simbólico en un bildungsroman adulto

Ella ama las/ ciudades desvanecidas/ lo que es ceniza y/ ambigua memoria, ella ama las ausencias,/ el caminar de lo extraviado/ ella ama la pasión/ de lo que aún no es/ pero es lo más/ cercano a la palabra/ a la lengua extraviada/ ella ama los signos antes de los gestos/ y para no olvidar ni su propia/ huella, le/ pone nombres a las cosas.

Marjorie Agosín (Las chicas desobedientes)

Once años después de haber publicado Novela negra con argentinos, Luisa Valenzuela continúa trabajando sobre los temas que la obsesionan en su última novela llamada La travesía (2001). Guillermo Saavedra, crítico literario que ha estudiado la obra de Valenzuela asegura que esta novela puede leerse como un bildungsroman (novela de formación) adulto, pero, ¿qué caracteriza la novela de formación y qué razones tendríamos para proponer la novela de Valenzuela como una novela de formación transgresora? ¿qué nexos podemos encontrar, partiendo de esta concepción, con la propuesta que hace Valenzuela sobre un modo de escribir que se oponga al logocentrismo?

Si pensamos en lo que caracteriza la novela de formación: la realización de un viaje físico o interior, la vivencia de experiencias que van preparando al héroe para la adecuada inscripción en el mundo social al que pertenece, la reflexión sobre las experiencias vividas como herramienta de toma de decisiones e incluso el retorno al lugar de donde se ha partido, tendríamos que aceptar que esta novela de Valenzuela es un bildungsroman.

Los antecedentes de este tipo de novelas se suelen remontar, si el punto de referencia es la literatura española, al Lazarillo de Tormes (1544) y a otras que le sucedieron y de las que fue el paradigma el Guzmán de Alfarache (1599) del escritor Mateo Alemán

pues aunque estas novelas sean clasificadas como picarescas, los protagonistas de ellas viven una serie de peripecias que si bien no los van a insertar, del modo más exitoso en la sociedad²⁶ en la que están inscritos, por lo menos si van a posibilitar el desarrollo de ciertas habilidades que les van a permitir defenderse un poco de la hostilidad a la que se ven abocados desde su nacimiento:

El pícaro a lo Lázaro, visión de un fracaso de educación, de un adiestramiento equívoco, cuenta con toda la simpatía del lector. Es un niño que va creciendo, asediado por un mundo hostil, y al que la realidad circundante le va zarandeando y le hace aguzar la busca de fullerías, de pequeñas trampas con las que ir tirando. Necesita cumplir con la vida misma, a pesar de ella, y ha de engañar y defenderse (28).

La crítica especializada considera al Lazarillo de Tormes como la primera novela moderna del mundo occidental. En la introducción que Alonso Zamora Vicente realiza para un volumen dedicado a la picaresca española sostiene que: “En 1554, y en varios sitios a la vez, se publicó un breve libro que estaba destinado a revolucionar todo el arte de la novelística europea con el que podemos afirmar rotundamente que nace para el hombre occidental la novela moderna” (27). Aunque medien entre ellos una distancia de cuatro siglos, los protagonistas de ambas novelas pueden hermanarse si pensamos en aquellos apartes en que ambos reflexionan acerca de sus vivencias, es decir que la autoindagación establecería un nexo entre ambos textos.

La novela moderna se destaca por su orientación hacia la indagación. No se contenta con narrar o exponer; quiere descubrir las motivaciones individuales de toda acción individual así como de los acontecimientos públicos. En dicha indagación se da un

despertar de la conciencia que, para la crítica Biruté Ciplijauskatié, está presente en las novelas de concienciación que ella considera como bildungsroman un poco más innovadores si se juzgan las técnicas narrativas que se emplean en su proceso de escritura. Según esta teórica en estas novelas: “Se desplaza el énfasis del devenir social activo al cuestionamiento interior. Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual” (34).

La novela La travesía puede ser analizada desde esta óptica puesto que el personaje protagónico Marcela Osorio –cuyo nombre sólo se nos revelará en la última secuencia narrativa del relato- nos permite conocer, desde su presente en Nueva York, donde ejerce como profesora universitaria, todo el tránsito que ha hecho desde sus veintiún años hasta su cuarta década de vida para intentar develarse un poco a sí misma. De este modo, el tema político que siempre está presente en la obra de Valenzuela no se ignora –puesto que hay varias alusiones a los hechos de la historia argentina de finales de los 70’s durante la época de las dictaduras- pero sí resulta desplazado. Sin embargo, resulta significativo que la posibilidad de un cambio para Marcela se de justo en el momento en que las circunstancias políticas son más complicadas en su país.

Para entender un poco lo anteriormente planteado es pertinente citar el trabajo de María Inés Lagos Pope titulado “Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica: desde Ifigenia (1924) hasta Hagiografía de Narcisa la bella” (1985). Ella sostiene que, en este tipo de narraciones, las autoras hispanoamericanas hacen coincidir los momentos de agitación social con la posibilidad de oportunidades de cambios para la mujer. Para sustentar su tesis cita las novelas Balún-Canán (1957) de Rosario Castellanos y Estaba La pájara pinta sentada en su verde limón (1975) de Alba

Lucía Ángel. La primera tiene lugar en la región de Chiapas durante los años en los que fue presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), momento en el que se ejecutaron muchos proyectos sociales inspirados en la Revolución Mexicana; la segunda refiere los acontecimientos que dividieron, de modo rotundo, la vida política de Colombia desde el 9 de abril de 1948, fecha en la que se asesinó a Jorge Eliécer Gaitán, líder del Partido Liberal Colombiano.

Ella aduce que en “es estas dos narraciones, que se refieren a épocas de grandes conflictos sociopolíticos, donde encontramos posibles transformaciones para la mujer” (251). Su hipótesis parte de que los acontecimientos políticos redundan en transformaciones sociales que hacen que las protagonistas no sólo observen lo que ocurre a su alrededor sino que lo reflexionen para tomar posturas transgresoras frente al discurso patriarcal. Posturas que, por supuesto, la mayoría de las veces, resultan intoleradas por los discursos hegemónicos de instituciones como la familia, la escuela o la Iglesia Católica.

En el caso concreto de la novela de Valenzuela, la protagonista sale de su país en un momento de gran conflicto político. Corre el año de 1977 cuando la dictadura está alerta a cualquier intento de rebelión²⁷ y Facundo, quien la corteja, le recuerda lo peligroso del régimen represivo cuando le dice: “Abandoné antropología, la conminó cuando ella estaba a punto de completar cuarto año; antropología es ahora una carrera peligrosa” (106). Marcela no renuncia a su carrera, pero sale de su país y realiza todo un viaje de formación que, como se demostrará más adelante, corroborará la hipótesis de Lagos Pope en tanto que la Marcela Osorio del final del relato mostrará evidentes cambios en su forma de concebir la vida o de asumir una relación sentimental, pero lo anterior no es lo

único que diferencia a La travesía del bildungsroman tradicional. Revisemos otros aspectos:

En el bildungsroman clásico el protagonista la mayoría de las veces es un hombre:²⁸ Tom Jones de Henry Fielding, Wilhem Meister de Goethe o Stephen Dedalus, el protagonista de Retrato del artista adolescente de James Joyce son algunos de los protagonistas más célebres de la novela de formación. Todos ellos salen de sus hogares muy jóvenes para vivir una serie de experiencias que permiten después su inserción en el mundo de la adultez que se evidencia en aspectos como su decisión por una profesión o la escogencia de una pareja.

En la novela de Valenzuela, por el contrario, la protagonista, antes de emprender el viaje, ya ha vivido en un estudio, lejos de la custodia de sus padres, ha elegido como profesión la antropología y se ha casado con el doctor Facundo Zuberbühler, quien le financia el viaje a cambio de que ella lo entere de sus experiencias eróticas a través de cartas.

De otro lado, la protagonista, a diferencia de los personajes de Fielding, Goethe o Joyce, es una mujer que no acaba de resolver sus preguntas existenciales en el transcurso de la novela a pesar de que ya ha llegado a los cuarenta años, razón por la cual algunos críticos como Saavedra hablan de la obra de Valenzuela como un bildungsroman adulto. En este sentido, la protagonista del texto de la autora argentina emplearía la re-evaluación del pasado, desde la perspectiva del presente, desde una conciencia ya despierta para continuar contestándose las preguntas sobre la identidad. Ciplijauskatié lo expresa del siguiente modo: “La mujer contemporánea sigue preguntándose por su propia esencia, buscando su identidad, se acentúa el proceso abierto” (La nov 34).

Este proceso abierto en el que Marcela Osorio permanece en una constante auto indagación se facilita a través de un elemento que Ciplijauskatié ha denominado concienciación por medio de la memoria. En esta concienciación los recuerdos no entrañan la nostalgia por un pasado sino la posibilidad de analizar lo ocurrido desde una perspectiva diferente para intentar dar contestación a algunas de las preguntas existenciales. Margaret Jones, citada por Ciplijauskatié, afirma al respecto que “la memoria como crónica va transformándose en memoria analítica” (39).

El personaje protagonista de La travesía durante el transcurso de la novela, de manera invariable, transmutará sus recuerdos en memoria analítica tal vez porque desde la misma profesión que ha elegido –recordemos que es antropóloga- siempre estará reflexionando sobre la memoria y el papel que ésta juega en las vidas de todos casi siempre para tratar de contestarse alguna pregunta relativa al sentido de su existencia o a la forma cómo encara ésta, veamos:

¿Acaso se siente libre? Su participación en una densa cita ajena ¿no será un resabio de épocas menos lúcidas? ... Acepta que en los últimos años ha estado entregándose demasiado al olvido y no sólo de sí en el sentido más puro de la esencia, también relegó al olvido situaciones que muy tenues afloran a su memoria sin adquirir jamás consistencia de recuerdo. Y parecería tratarse de hechos estampados en su carne. Definitivos (29).

La cita anterior pertenece al primer apartado del texto de Valenzuela denominado “La pesca del deseo” y no resulta gratuito que dé apertura a la novela. El cuestionamiento inicial sobre la libertad va adosado a su intento por empezar a dar vía libre a aquellos acontecimientos de su vida que le han ido marcando el camino y que ella ha pretendido

despojar de su peso sin que lo logre del todo. Sabemos entonces, a partir de estas palabras, que la voz narradora empezará a contornearse de un modo más definido esas situaciones que han pretendido quedar en el olvido no por irrelevantes sino por dolorosas.

A continuación, se nos relatan las razones que impulsaron a Marcela Osorio a abandonar su país de origen tratando de hacer realidad su sueño de recorrer el mundo, pero también se nos insinúa lo peligrosa que se vuelve la existencia para una joven universitaria poco convencional en la Argentina de la época de la dictadura militar. El texto entonces, empieza a mostrar toda su complejidad pues queda claro que las preguntas por la existencia van hilando un tejido en el que el personaje protagónico nos presentará los múltiples escenarios en los que transcurrirá su viaje de formación.

Esos lugares en los que transcurren las acciones serán después los escenarios que iluminará, como en un decorado teatral, la luminotecnia de la memoria analítica pues a pesar de que Marcela Osorio intenta relegar al olvido, valiéndose de innumerables recursos, aquellos recuerdos que la marcan de modo negativo, fracasa en esta empresa. Para ilustrar lo anterior, rememoremos el evento en el cual ella llama al doctor Cayenne, “un brujo benéfico de las Bahamas”, de quien solicita masajes terapéuticos cuando siente que no puede con sus cargas existenciales. En el instante en que inicia la sesión con ella le dice: “Borra tu historia personal, todo empieza de nuevo cada día, no se debe arrastrar el lastre del pasado... y ella sabe que hasta ahí no lo va a poder seguir” (180)

El efecto que logra en ella el masaje y el mensaje de Cayenne es el contrario: “Al irse descontracturando en lugar de borrar, recupera” (180), no sólo no olvida sino que rememora con más fuerza las vivencias con Joe, su amante negro, quien como su ex esposo Facundo resultan ser parte de esos dolorosos y definitivos hechos que han

estampado su carne con dolor. Las manos terapéuticas de Cayenne que recorren su cuerpo tratando de dar alivio a su ansiedad evocan otras manos negras, las de Joe, que también la han recorrido procurándole la ilusión de algo parecido al amor: “Recupera la memoria titilante de unas manos también negras, también largas y suaves, pero asaz más jóvenes y proclives a la lascivia, que imaginó y escribió y ensobró y envió por vía aérea muchísimos años antes de conocer este brujo benéfico de las Bahamas” (180).

Esta memoria titilante, despertada por el fetichismo que el personaje confiere a las manos de los hombres de raza negra, de alguna manera nos permite comprender un poco las vivencias erótico-amorosas que han sido determinantes en la vida de Marcela pues es claro que F como llama a su ex esposo y Joe resultan ser las experiencias más determinantes frente a las vividas con los otros hombres de su ajedrez sentimental: el rey blanco Tim Larsen y el pálido Jerome Christensen.

2.1 La dominación masculina en *La travesía*

Algunas producciones de Valenzuela son vistas como novelas de “Kunstleroman femenino” en la medida en que sus protagonistas son artistas. Escritoras que protagonizan una novela y que a lo largo de ésta reflexionan sobre la producción artística integrando, muchas veces los problemas técnicos o estéticos de la narración, de una manera estructural, al argumento.

En el caso concreto de La travesía, Valenzuela propone una protagonista que es antropóloga, pero que escribe cartas para su ex esposo, el reconocido catedrático universitario Facundo Zuberbühler. Estas cartas son de corte erótico y supuestamente narran las vivencias sexuales de Marcela, quien, gracias a la escritura de éstas, recibe dinero de Facundo para poder realizar sus viajes a diversas partes del mundo.

La escritura de la protagonista de Valenzuela alimenta, en el relato, las fantasías masculinas de Facundo, quien no permite que ninguna de las mujeres a su alrededor tengan el control. Marcela, quien apenas inicia sus estudios universitarios, se obnubila cuando lo conoce e inicia un romance con él a sabiendas de la fama de mujeriego que le precede, Facundo es “casi la versión criolla de Barba Azul” puesto que se especula que ha sido el culpable de la muerte de su esposa. El y su palabra-orden a partir de la relación que sostienen, empiezan a ser el hilo conductor de la vida de la protagonista: “Quedate, nena, insistía él, quedate adentro calentita, no quiero que andes por las calles cuando yo me voy, podés ir a las calle mientras yo estoy controlando tu regreso, la calle está muy violenta en estos tiempos, eso repetía F, y era una orden” (87).

En el texto La dominación masculina de Pierre Bourdieu²⁹ se analiza la visión masculina, desde la óptica femenina, a partir del estudio crítico de la novela To the lighthouse (1927) de la escritora inglesa Virginia Woolf. Bourdieu examina los modos de relacionarse a través de las palabras, los gestos y los sobreentendidos del matrimonio Ramsay y de su hijo James. El teórico francés concluye sobre las relaciones entre hombres y mujeres que:

El hecho de que, entre los juegos constitutivos de la existencia social, los llamados serios queden reservados a los hombres, mientras que las mujeres se dedican a los niños y a las chiquilladas... contribuye a hacer olvidar que el hombre también es un niño que juega a parecer hombre. La alineación benéfica está en el principio del privilegio específico: se debe a que los hombres están amaestrados para reconocer los juegos sociales que tienen por baza una forma cualquiera de dominación (96-97).

En el mismo sentido, Marcela Lagarde en su texto Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas afirma que si consideramos el eje constitutivo de la mujer en relación con los otros y el poder advertiremos que:

Las mujeres se relacionan vitalmente en la desigualdad: requieren a los otros –los hombres, los hijos, los parientes, la familia, la casa, los compañeros, las amigas, las autoridades, la causa, el trabajo, las instituciones- y los que requieren para ser mujeres de acuerdo con el esquema dominante de feminidad. Esta dependencia vital de las mujeres con los otros, se caracteriza además, por su sometimiento al poder masculino, a los hombres y a sus instituciones (82).

La protagonista de la novela que analizamos pone en evidencia su dependencia de Facundo. Si analizamos la forma de relación entre Marcela-joven y Facundo nos damos cuenta que ella, en su admiración por la aureola de hombre poderoso que éste emana, le permite dirigir cada paso suyo aunque, en ocasiones, ella se resista un poco a la voluntad de él a través de estrategias de engaño y simulación. Es él quien decide no sólo la hora exacta en la que ella debe llegar a casa sino quien le ordena en qué momento, cuándo y con quien debe iniciar su vida sexual. Sentado, casi siempre, al otro extremo de Marcela, marca de forma espacial y a través del discurso, la jerarquía de hombre dominador, Bourdieu plantea que los hombres “están designados muy pronto, por los ritos de institución, como dominadores y dotados, por este motivo de la *libido dominandis*, que tiene el privilegio de doble filo de entregarse a los juegos de la dominación” (97).

Es claro en la novela de Valenzuela que la Marcela de dieciocho años, encandilada por Facundo, no opone resistencia alguna a cumplir sus designios porque Facundo

representa en esa época de su vida el ideal masculino: “Y quería conocer al hombre por dentro, y FZ era el sumo exponente de todo lo que un hombre podía ofrecerle” (50). El profesor Zuberbülher representa el poder y como jovencita al margen de los juegos de éste, aspira a entrar en éstos a través de lo que Bourdieu denomina “entrar en el juego por delegación”, esto es acceder un poco al poder desde una posición exterior y subordinada pues “excluidas de los juegos de poder, están preparadas para participar en ellos a través de los hombres que participan en ellos” (101).

Lo anterior se hace evidente cuando Marcela reflexiona acerca de las razones por las cuales se siente atraída por Facundo:

Dieciocho años al fin y al cabo es una edad apreciable, una ya sabe quien le gusta y a ella le gustaba F, Facu, FZ, el Zuber, el profe, el hombre con poder. Juancho el de las largas pestañas rubias le despertaban ganas de acariciarlo, pero acariciar no es todo en esta vida (52).

Su elección libidinal es Facundo Zuberbülher y no Juancho, pues el segundo no representa para Marcela la imagen de fuerza y dominación que para ella entraña el ideal masculino que ha construido como producto de su inserción en una sociedad patriarcal.

Cuando la protagonista abandona el país, merced a la estratagema de Zuberbülher, quien la quiere alejar para casarse con una mujer que esté más acorde con su edad y con sus ambiciones de poder, Marcela vive muchas experiencias en otros lugares hasta que finalmente llega a Nueva York, ciudad en la que trabaja como profesora de antropología. Si consideramos que Valenzuela propone en sus relatos modelos de mujeres que transgreden los ideales femeninos del patriarcado como Roberta Aguilar, la protagonista de Novela negra con argentinos, tenemos que admitir que la Marcela Osorio de la

primera juventud dará paso a otra mujer que no reconocerá como su modelo de ideal masculino “al hombre con poder”. De hecho, en la novela anteriormente mencionada Ava Taruel, la dominatrix, quien también es personaje de La travesía expresa lo siguiente:

La boca habla del gozo y no es prostitución, no creas, nada de eso, somos dominadoras, somos profesionales conscientes, brindamos un servicio social muy positivo, imagínate a todos estos sueltos por el mundo sin alguien que le ponga en acto sus fantasías. Altos ejecutivos requieren de nuestros servicios, es un trabajo delicado, hombres cansados de ser siempre los patrones quieren que alguien los domine y los mande (Nov 27).

Marcela y Ava, a pesar de parecer mujeres antitéticas, de alguna manera resultan vinculadas a través de la palabra erótica, de “la boca que habla del gozo”. Tanto la una como la otra tratan de dar cuerpo a las fantasías de los hombres que como Facundo o los altos ejecutivos, que son los clientes de la dominatrix, han resuelto con éxito su vida en la esfera pública. Por esta razón no es extraño que Marcela resulte actriz protagónica, en el inicio del relato, de la puesta en escena de la fantasía del ejecutivo con el que se ha citado en el MOMA. La protagonista intenta disfrazarlo de travesura “una especie de cooperación con el trabajo de Ava” o quizá “una loca historia” (25) cuya vivencia es posible para cualquiera en una ciudad como Nueva York. No obstante es obvio que este evento en el que Marcela erotiza al cliente de Ava con la palabra-orden le recuerda a ella esa parte de sí que ha querido mantener ignorada por años, pero que existe: “Caminó tres pasos y supo que no había terminado, no: recién empezaba. Debía encarar ahora su propia cita a ciegas con la parte de sí que la había metido en esa loca historia” (25).

Es interesante anotar que cuando Marcela da las instrucciones al cliente de Ava siguiendo, con algunas alteraciones, el libreto que para ese encuentro ha diseñado en compañía de su amiga, está haciendo lo mismo que hacía con Facundo: estimular el deseo masculino que ha pagado por recibir esa estimulación pues si el ejecutivo ha gratificado económicamente por este servicio a Ava, Marcela también ha recibido dinero de Facundo por ello, sin embargo ambos personajes resultan encontrando otro tipo de gratificación: la que confiere invertir el rol de dominada por el de dominadora y es en este punto donde el universo ficcional propuesto por Valenzuela se torna complejo:

Deseo y fantasías masculinas resultan muy próximos al deseo y a las fantasías femeninas pese a lo aterrador que pueda resultar para la protagonista del relato. Marcela cree escribir, casi de modo obligado, para poder sufragar los gastos de su viaje, sin embargo se va dando cuenta de que al escribir para él también escribe para alimentar su propio deseo: “Si algo logró en ese periodo fue afilar la pluma. Decir un deseo que creía era de él y resultaba serle atterradoramente propio (101).

La pregunta obligada sería, ¿de qué modo Marcela resulta satisfaciendo su deseo? Si nos atenemos a lo que se puede deducir de la cita a ciegas en el MOMA con el ejecutivo tendríamos que responder que Marcela se siente casi erotizada cuando, al igual que Ava, da las órdenes:

Apoyó la cabeza en el hueco de la nuca del hombre, ella era tanto más baja que él, pero en ese momento se sintió mucho más grande porque estaba dando las órdenes. Eche un poco más la cabeza para atrás si me oye bien, le susurro y él obedeció y fue como si hubiera querido acariciarla (24).

Queda en evidencia que la Marcela madura, a diferencia de la Marcela joven no desea ser el satélite que gravita alrededor de los centros del poder sino el poder mismo. En este sentido, este personaje de Valenzuela haría parte de aquellos que, dentro de las propuestas de la autora, tratan “de superar la oposición binaria entre masculino/femenino que prevalece en la sociedad patriarcal” (166), según lo que percibe en la obra de esta autora argentina, la crítica literaria Ana Rosa Domenella.

Esta última afirma que Valenzuela explora nuevas rutas en la propuesta de personajes que rompen los moldes del patriarcalismo. Por esta razón, acercarse a la obra de Luisa Valenzuela resulta útil para analizar la manera de proponer ese nuevo orden simbólico que reclama la lucha política feminista a través de la promoción de las nuevas feminidades. La crítica Carmiña Navia Velasco en su texto Guerra y paz en Colombia. Miradas de mujer (2003) sostiene al respecto:

Porque es claro que conocer la imagen de la mujer que literariamente han proyectado las mismas mujeres, es un dato clave en los procesos sociales de construcción de identidad, el imaginario ha jugado y continúa jugando un papel definitivo en el desarrollo de las relaciones entre géneros (69).

De este modo, si el discurso social y la literatura, como una estetización de las ideologías que hay en el interior del primero, han sido controlados desde las instituciones de poder para la perpetuación de modelos de mujer que obedezcan a los dictámenes del patriarcado, resulta valioso señalar las contrapropuestas del discurso femenino así como poner en evidencia la forma en la que ese discurso se sitúa frente al juego de discursos que propone cada época.

Por lo anterior, los personajes de Valenzuela como Marcela Osorio, la antropóloga; Ava Taruel, la dominatrix-conferencista; Roberta Aguilar, la escritora-detective o Vivianne, la banquera andrógina por citar sólo algunos se explicarían, si nos atenemos a las declaraciones de la autora, como parte de ese proceso de búsqueda de respuestas que Valenzuela vive cada vez que se decide a escribir y que, por supuesto, también tiene que ver con el rechazo que la Valenzuela feminista ha manifestado por los discursos que tratan de encasillar a las mujeres en modelos que ella considera obsoletos.

2.2 La escritura con el cuerpo como un modo de inversión de la dominación masculina

En su artículo titulado “Escribir con el cuerpo” Valenzuela sostiene lo siguiente: “Escribo para develarme un mínimo misterio, porque quiero entender un poquito, en lo posible. Y estoy dispuesta a poner mi cuerpo en juego por esa mínima chispa de conocimiento” (151). Ese escribir con el cuerpo en la obra de Valenzuela ha sido analizado por la crítica literaria en relación con las propuestas de las escritoras feministas francesas Luce Irigaray y Hélène Cixous. Recordemos, por ejemplo que ésta última propuso, en sus primeros estudios, metáforas que vinculaban la escritura de las mujeres con la voz arcaica de la madre que situaba en un momento anterior a todas las leyes y por ende al patriarcado.

Birute Ciplijauskié en el texto citado anteriormente sostiene que estas dos escritoras y críticas son las voces teóricas más reconocidas si consideramos este tema. Asegura que el tenor dominante de sus propuestas es polémico y que en sus textos están siempre latentes los principios deconstruccionistas. Tanto Cixous como Irigaray confieren una

enorme importancia a lo erótico/sexual como parte integrante del ser femenino y conceden igual valor a la experiencia erótica y a la escritura, proponiendo que: “la escritura misma debe constituir un gozo erótico ...ya que la mujer escribe siempre con el cuerpo y en una entrega total parecida a la de los amantes (o los místicos) (181).³⁰ Resumiendo un poco, son teorías que promueven la afirmación del sujeto femenino en el orden de lo simbólico, sin embargo en la entrevista que Luisa Valenzuela concede a Dean Luis Reyes³¹ sostiene que “ella se niega a hacer lo que proponen las feministas francesas que es hablar de las funciones corporales de la mujer”. Valenzuela, sobre el particular expresa:

Más allá de las simplistas recomendaciones de las feministas francesas (Hélène Cixous y 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 sólo como indicador del bajo vientre), encuentro en señeras escritoras latinoamericanas algo que podríamos categorizar como un regodeo en el asco (Pel 46).

Tanto en Novela negra con argentinos como en La travesía es evidente que Valenzuela no está interesada en la celebración de los fluidos corporales femeninos como una tarea apremiante para las escritoras que comparten, desde su perspectiva, su promoción de la escritura con el cuerpo.

Si analizamos La travesía, esa escritura con el cuerpo parece estar más ligada a la develación de lo que es Marcela, del enigma-mujer que ella entraña, a través de todo un camino que empieza con su experiencia sentimental con Facundo.

Allison Trulli en su texto Hay que escribir: Luisa Valenzuela y su manera de infringir las reglas, piensa que escribir con el cuerpo, como preocupación central del feminismo en sus comienzos significaba:

Crear un lugar privilegiado para la palabra de la mujer, invertir la relación del poder entre el hombre y la mujer para que ésta recupere el espacio de su “jouissance”, de su gozo teniendo en cuenta todas sus experiencias vividas de mujer. Se trataba de modificar, sin tener que pasar por la censura masculina, su relación personal con los detalles de la realidad escritos y narrar, a través de su cuerpo como medio, cada palabra siendo la expresión de su modo de sentir, pensar, llorar, gritar, gozar, etc... (10).

Recordemos que la protagonista, para obtener la aprobación de Facundo y la parte del poder social o económico que desea, debe acatar las sugerencias casi órdenes de Facundo quien espera de ella que adquiera “más calle” antes de pensar en convertirse en su amante: “A vos te falta calle, la increpo F más o menos al mes de vivir juntos. No me interesan las mujeres sin experiencia, date una vuelta por el puerto y hace algo sustancioso, no quiero tímidas doncellas a mi edad” (105)

Si analizamos lo que plantea Trulli sobre la escritura con el cuerpo, las cartas que tan obsesivamente pretende rescatar Marcela no han sido escritas con su cuerpo en un intento de crear un lugar privilegiado para que su palabra de mujer aflore sino para que complazcan el deseo de un Otro masculino. Por ello Facundo, a través de las misivas jamás puede llegar a atisbar siquiera lo que es Marcela puesto que ésta no habla de su propio deseo sino de lo que ella considera que puede complacer a Facundo. Notemos que, quizá como forma de resistencia a la dominación de éste, emplea el tradicional

mecanismo femenino de simulación y engaño para tratar de ganar la aquiescencia de quien imparte las órdenes sin hacer, en realidad, lo que no desea:

Fue al puerto por lo tanto sin intención de levantar marinero alguno. Levantó ideas, inspiración que le dicen, y volvió hecha otra y de su boca salieron palabras nunca antes pronunciadas por ellas ni –supuso- por mujer alguna de su estirpe ... Lo no vivido escapaba de la boca de ella como de un resumidero, y se alimentó de lecturas non sanctas para poder incursionar como quien no quiere la cosa en el magma del deseo. El deseo del otro. (105)³².

Ante el discurso de Facundo sobre su “falta de calle” es claro que no sale a buscar experiencias que la trasmuten en una “doncella menos tímida” sólo simula que complace a Facundo. Igual ocurre cuando éste le sugiere que se acueste con Juancho, su compañero de estudios. También aparenta tener una relación más que apasionada con éste y de nuevo acude a la mentira cuando Zuberbühler le pregunta si por fin se ha acostado con él como le fue sugerido, ella contesta: “Pasé toda la noche con él” (54). Marcela ha dormido en la misma cama que su compañero, pero sólo llega a besarlo. En realidad ni Juancho ni los hipotéticos marineros que debe seducir tienen que ver con lo que Marcela desea realmente. Debra Castillo en su artículo “Finding Feminist”, perteneciente al texto Narrativa femenina en América Latina cita a Rosario Castellanos quien explica el engaño o simulación de las mujeres como una forma de hacerle frente al Otro masculino que es opresor: “Women have been accused of being hypocrites, and the accusation is not unfounded: But hypocrisy is the answer that the oppressed give to the oppressor, that the weak give to the strong, that the subordinates give to the master” (355). Para Castillo, una actitud como la de la protagonista de Valenzuela, permite construir, en el interior de la

mujer oprimida, un espacio mental en el cual ésta pueden escapar del poder del opresor: “That is, they suggest that the women give the oppressors the response they want to hear, but maintain the mental reservation that permit a minimal independence of thought” (355)

Lo que narra a Facundo y que exagera el deseo de éste ha sido inspirado en el discurso de otros: las películas x que ve con Juancho para tratar de tener referentes cuando Facundo le pida detalles de lo que supuestamente está sucediendo en la relación con su joven compañero y las lecturas que la voz narradora califica de “non sanctas”. Si aceptamos que las películas pornográficas y las lecturas eróticas, en la sociedad patriarcal, han sido concebidas desde la óptica masculina para complacer las fantasías masculinas más recurrentes, la escritura con el cuerpo, en el sentido de lo planteado por Trulli, no atraviesa la correspondencia entre Marcela y Facundo. En este sentido, la conexión con Novela negra con argentinos es clara. El cuento pornográfico de Roberta Aguilar cumple el mismo cometido que las cartas eróticas que Marcela envía a Facundo: alimentar el deseo del Otro masculino que está en disonancia con el deseo de ellas. Cuando Valenzuela expone la razón por la cual Anais Nin escribía traicionando su propio deseo, como hacen sus protagonistas, dice lo siguiente: “Sabía que estaba traicionando su conciencia de la diferencia para atenerse al molde impuesto por quien tenía la manija es decir el capital y que sólo quería que le exacerbaban los sentidos de la manera más directa posible” (Pel 64); lo valioso de la propuesta de esta escritora es que no deja a sus protagonista rumiando culpas como Nin por tal proceder puesto que en sus construcciones ficcionales, dota a sus personajes femeninos de un dinamismo que les permite emprender la búsqueda de otra forma de expresión de su deseo que no se reduzca

a complacer al Otro masculino y que pueda ser narrado desde una perspectiva en la que las mujeres se asuman como sujetos de deseo. Por ello, Magnarelli, sobre la obra de esta autora sostiene que: “Valenzuela emphasizes the erotic, but the erotic wish is never completely fulfilled, the desire which historically has not been narrated” (Ref 191)

En el caso de La travesía, podemos afirmar que Marcela realmente encuentra el modo de decir, la palabra clave, la escritura con el cuerpo o como quiera llamársele cuando escribe las cartas a su amigo Bolek tratando de recuperar la correspondencia con su ex-marido.

Lo anterior nos da la posibilidad de plantear que la escritura con el cuerpo que logra realizar una Marcela madura, que ya no trata de complacer con su palabra las fantasías masculinas, resulta clave en su proceso de afirmación en un nuevo orden simbólico. Al revisar, después de muchos años la última carta-narración que escribe para Facundo, pero que no envía a éste, descubre que la carta todavía le gusta a ella, pero que posiblemente no le hubiera gustado a Facundo porque resulta poética:

Relee la última carta con un desapego propio del alba y sonrío. Al igual que el secreto Mecenaz de Anaïs Nin, de haberla recibido Facundo habría vomitado porque la carta comete el peor de los pecados, ¡es poética! Como si los años le hubiesen limado a ella las asperezas, como si el simple hecho de no tener que depender de nadie –por el momento, y al menos de manera económica- hubiese permitido que aflore su veta más romántica, íntima si se quiere. La lee y se asombra, la tenía olvidada a esta carta, despreciada y ahora le gusta (284).

De nuevo, observamos a la protagonista en un proceso de re-evaluación del pasado en un presente en el que la madurez, le permite ver ciertas cosas que antes no veía. Ahora le gusta la última carta que escribió a Facundo porque estaba más en consonancia con su propio deseo que con el deseo de él. Si desde el presente a ella le gusta y, por el contrario, piensa que él la habría despreciado, nos ha dejado la posibilidad de entrever que, en su peregrinaje por distintos lugares y en las diversas etapas de su escritura, se ha ido alejando de su “tarea de complacer al Otro masculino” para ir buscando su propio horizonte, su propia identidad sin que para forjarla dependa de las hormas a las que la quiere adaptar Facundo. Es significativo que remarque la independencia económica como uno de los soportes de su independencia emocional de Facundo. Este discurso de Valenzuela puesto en boca de su protagonista no puede menos que recordarnos la propuesta de Virginia Woolf en A Room of One's Own (1929) en la que sostiene que para que una mujer pueda escribir necesita una habitación propia y unas libras de renta que le permitan dar rienda suelta a su talento sin otras preocupaciones.

En novela negra con argentinos, también se sugiere el rechazo del crítico literario de lo que contenga atisbos de poesía. La voz narradora dice que: “Con el viejo hiératico y apenas musitante, completó el crítico que quería hechos y no bellas insinuaciones patéticas” (165). Ciplijauskatié considera la insistencia en lo poético por parte de las autoras como un signo de escritura rebelde, sostiene que: “En las novelas actuales el lirismo obedece a otro propósito: mostrar que la mujer puede hallar fuerzas dentro de su condición femenina por el potencial de poesía-creación que lleva en sí” (La nov 195). Si partimos de esta postura de Ciplijauskatié, podríamos afirmar que Valenzuela propone el lenguaje poético como más cercano que el academicista, el excesivamente racional o el

que pone su foco sólo en la relación de acciones, a lo que ella considera un lenguaje femenino puesto que en ambos relatos los intentos de lirismo que se insinúan son rechazados por Agustín, el crítico y Facundo, quien sería, como los dos primeros, representante de la palabra logocéntrica contra la que combaten las heroínas de Valenzuela.

Más adelante Marcela, al ser retada a seguir escribiendo por su amigo Bolek, quien le sugiere que redacten, a cuatro manos, una novela erótica valiéndose de la técnica epistolar, ya se ha afirmado en su decisión de poner sobre el papel lo que ella siente y piensa sin que importe el deseo del Otro, por eso expresa a Bolek, de forma clara su furia: “La respuesta a Bolek, la otra cara de la moneda que Bolek le arrojó a la cara y con la que casi se saca un ojo. En lugar de deponerla, pone en juego toda su furia y sobre el papel pone esto que Bolek leerá a su regreso” (308). Al final del relato, Marcela siente que la carta enviada a su amigo le alivia el espíritu:

De regreso en su hogar, comprende. La liviandad de su espíritu se debió a que estaba cometiendo –y cometiendo es la palabra- una acción o un acto tantas veces repetido. Ir a echar una carta al correo. Carajo. Una carta de mentira. Una más, pero tan distinta de las otras, imposible de comparar con las otras (311).

Esta ligereza de las cargas existenciales de la protagonista tienen que ver con la manera como ella se va encontrando con una Marcela auténtica, autónoma y es justo el recurso de la escritura de cartas –que antes la obligaba a realizar la operación contraria- lo que la ayuda a irse afirmando más en esa nueva mujer que lucha por insertarse en un

nuevo orden simbólico en el que ni la palabra ni el deseo del Otro masculino decidan por ella su rumbo existencial.

Podemos afirmar entonces que la novela La travesía puede ser considerada como un bildungsroman, con ciertas variaciones, si pensamos en el modelo canónico de este tipo de novelas, pero, sin duda, lo más relevante, si retomamos el análisis anterior, es que la Marcela del final de la historia no va a aceptar de modo sumiso su inserción en un sistema hegemónico patriarcal sino que va a recorrer, mediante algunos recursos como el de la concienciación por medio de la memoria o la escritura con el cuerpo, el camino que las heroínas de Valenzuela realizan para acceder a ese nuevo orden simbólico en el que las relaciones entre los dos géneros resulten más equitativas y menos dolorosas.

3. Conclusiones

La obra creativa de Luisa Valenzuela, desde la publicación de su primera novela Hay que sonreír (1966) hasta la que última de su producción que es La travesía (2001), tiene como uno de sus ejes estructurantes, la denuncia de la situación de opresión de la mujer, pero esta autora argentina no se queda sólo en la denuncia sino que propone, desde su narrativa y también desde su obra ensayística, diversas estrategias que promueven la liberación de dicha opresión.

Cuando Luisa Valenzuela, después de un proceso de negación sobre la posibilidad de que existiera una literatura femenina y una literatura masculina, admite que existe una diferencia entre ambos modos de expresión, promueve, a nivel político, en numerosas entrevistas, en sus ensayos y, también en su papel de autora creativa, el concepto de escritura con el cuerpo, como un modo de inversión de la dominación masculina. De este modo, al lenguaje univocista falogocéntrico que en las novelas analizadas está representado en los personajes de Facundo Zuberbühler, Agustín Palant y el crítico, opone un lenguaje literario femenino que sus protagonistas denominan la escritura con el cuerpo y que logra concretarse, al final de ambos relatos, en una escritura en la que los personajes de Valenzuela sienten que ya no hay indicios de ese lenguaje falogocéntrico que las falseaba. Dicho concepto no llega a definirse de modo concreto en la producción ensayística y creativa de Valenzuela, pero si consideramos las pistas que esta autora nos da en sus escritos, podríamos asociarlo con un lenguaje que no está centrado en la lógica, que es poético y que celebra el erotismo femenino. Por tal razón su concepción de la

escritura femenina, en cierta medida, no superaría los esencialismos en torno a lo que se concibe como femenino y que hoy en día siguen siendo objetados por la crítica feminista que ve en dichos esencialismos una reconfirmación de los estereotipos negativos sobre la mujer que el patriarcalismo ha promovido.

Si bien el concepto de escritura con el cuerpo hace parte de lo que Elaine Showalter denomina crítica biofeminista a la que hicieron grandes aportes las teóricas francesas Hélène Cixous y Luce Irigaray a través de sus textos en los que se promovía la importancia del cuerpo de la mujer como fuente de imágenes, Valenzuela considera que este aspecto de la teoría de ellas sobre la escritura con el cuerpo resulta bastante simplista e incluso desagradable pues tal recomendación ha redundado en una serie de obras en las que las autoras cantan al cuerpo de “la mujer en todos sus esplendores y bajezas”.

Si se considera la caracterización que hacen las seguidoras de Cixous e Irigaray acerca del lenguaje femenino como abierto, polisémico, no lineal, fluido, inacabado, desarticulado e inconsciente. Luisa Valenzuela más que preocuparse por caracterizar la escritura de sus personajes femeninos, pone en evidencia la racionalidad que caracteriza el lenguaje falogocéntrico masculino y la dificultad que tienen los personajes masculinos para dejarse permear por un lenguaje diferente que no obedezca al cariz enteramente racional que tiene el discurso falogocéntrico. Como estrategia, que refuerza esta intencionalidad, remarca la dificultad que tiene su protagonista escritora para definir su “teoría de la escritura con el cuerpo”

En estas dos novelas de Valenzuela, se evidencia una clara polarización entre un discurso pornográfico y la escritura con el cuerpo que sería el contrapunto de éste. De este modo, el primer discurso expresaría la objetivación del cuerpo femenino en tanto que

el segundo promovería la asunción de la mujer como sujeto de deseo y no como mero objeto sexual. A través de esta propuesta Valenzuela, establecería la diferencia entre el discurso pornográfico, ligado al machismo del patriarcado y el discurso erótico, en el cual las mujeres podrían expresarse como sujetos de deseo.

La novela La travesía puede ser considerada como un bildungsroman, con ciertas variaciones, si pensamos en el modelo canónico de este tipo de novelas, pero, sin duda, lo más relevante, si retomamos el análisis anterior, es que la protagonista no va a aceptar de modo sumiso su inserción en un sistema hegemónico patriarcal sino que va a recorrer, mediante algunos recursos como el de la memoria no como nostalgia sino como proceso reflexivo, el camino que le permitirá encontrar su propia voz que se opondrá a la voz patriarcal que rigió su destino y también su escritura durante un tiempo largo de su trayecto vital.

La travesía alude al complejo momento que vivió Argentina durante la época de las dictaduras militares. La crítica literaria feminista sostiene que en las novelas de formación de las autoras latinoamericanas –y hemos demostrado que La travesía puede considerarse como tal- éstas hacen coincidir los momentos de agitación social con la posibilidad de oportunidades de cambios para la mujer. En el caso concreto de Valenzuela, la estructura ficcional de sus novelas imbrica, de modo hábil, las tres temáticas que atraviesan su obra: erotismo, reflexión sobre el lenguaje y política. En todas se denuncia la opresión de las mujeres o de los que se han quedado sin voz dentro de un régimen dictatorial para invitarlos a expresar lo que el patriarcado o la dictadura no permiten decir.

Valenzuela insinúa, en estas dos narraciones, que el lenguaje poético estaría más cerca de una estética femenina que el lenguaje racional academicista del que se burla a través de lo que dicen sus personajes femeninos o a través de estrategias como la inserción de la crítica canónica sobre el cuento pornográfico que escribe Roberta Aguilar en la que hace sobreabundar el metalenguaje de la crítica literaria para presentar un texto casi ininteligible. El lirismo en las cartas de Marcela, que rechazaría Facundo, representa para ella una forma de expresión más acorde con la expresión de su sentir y de su deseo que el lenguaje que narra los hechos sin un atisbo de poesía.

El pugilato verbal y existencial entre Roberta y Agustín resulta ser en esta novela una metáfora sobre la imposibilidad de un acuerdo entre las dos estéticas que cada uno promueve. El desencuentro amoroso y la frustración en el encuentro sexual refuerzan esta hipótesis.

El proceso de androginización de los personajes es planteado por Luisa Valenzuela cómo una manera de poner en cuestión los roles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres, sin embargo llama la atención en La travesía el personaje de Bill, quien al patrocinar el travestismo de Roberta, acepta que a él, para el placer, le sirve igual un cuerpo femenino que uno masculino. Si reconocemos que la intimidad entre Bill y Roberta es muy satisfactoria, a diferencia de la que se da entre ésta última y Agustín, podríamos afirmar que Valenzuela, acudiendo a la ecuación $\text{intimidad placentera} = \text{fusión de dos estéticas}$, descarta la posibilidad de la fusión de una propuesta estética femenina con una masculina, pero no la de una estética femenina con otro orden que no se planteó como un discurso masculino, patriarcal, soportado sólo en la lógica.

La búsqueda por el acceso a un nuevo orden simbólico en el que la mujer no sea oprimida es lo que va configurando el paulatino proceso de aprehensión de la escritura con el cuerpo para Valenzuela. Sus protagonistas luchan contra un lenguaje androcéntrico aprendido ancestralmente. A través de una batalla interior, desaprenden dicho lenguaje, demoliendo las barreras de autocensura internas que son producto de las múltiples prohibiciones y silenciamientos que ha recibido la mujer a nivel discursivo. Tanto Marcela Osorio como Roberta Aguilar parecen encontrar la palabra-llave para abrir la puerta de entrada a ese nuevo orden simbólico.

Notas

¹ Luisa Valenzuela en su texto Peligrosas palabras (2002) recoge la expresión de Fernando Alegría y dice que su afirmación no es nada desatinada “Porque en nuestra casa del barrio de Belgrano, una esquina blanca, colonial, de rejas de hierro forjado y arcadas, los habitúes se llamaban Borges, Sábato, Mallea, Nalé Roxlo. Mi madre la escritora Luisa Mercedes Levinson, era el ser más sociable del mundo cuando no estaba escribiendo” (124)

² En su estudio titulado Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela, Juana María Cordones-Cook afirma que ha excluido de su trabajo de investigación esta novela de Valenzuela por “ser ésta una narración integrada por estrategias narrativas miméticas, ajena totalmente a la transgresión y a la subversión” (13). A su vez Sharon Magnarelli en Reflection/Refractions considera que es un texto seminal de Valenzuela en relación con el dominio del hombre sobre la mujer.

³ Luisa Valenzuela emplea la metáfora de la espeleóloga que explora para referirse a las escritoras que, como ella, creen en la existencia de este lenguaje femenino y que se lanzan en su búsqueda de un modo consciente.

⁴ Graciela Hierro, filósofa mexicana en algunos de sus textos aclara que el sexo es un hecho biológico en tanto que el género es un concepto que connota una construcción social que se refiere a un cuerpo sexuado. El género es la interpretación social del hecho biológico de haber nacido hombre o mujer. Los estudios de género se ocupan de analizar las prácticas, símbolos, representaciones, sistemas de normas de los sistemas de género, razón por la cual ella sostiene que el concepto de género es la herramienta heurística central para desentrañar la diferencia entre sexo y género. El primero como fenómeno natural y el segundo como condicionamiento cultural. María Antonieta Dorantes en su texto La condición humana en la obra de Hierro, quien hace un estudio de los aportes de Hierro al feminismo mexicano, resume la postura de esta filósofa así:

“Una de las primeras evidencias que aparecen en la obra de Hierro es el hecho de que tenemos un carácter sexuado. Esta condición nos revela que la diferencia fundamental entre los seres humanos es de carácter sexual. La diferencia sexual no es una cuestión intrínseca de los seres humanos, como el paradigma patriarcal ha pretendido mostrar. Esta diferencia es de carácter cultural y proviene del hecho de que dentro de la sociedad se les asignan significados que los definen como varones o mujeres. La sociedad impone diferentes prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores a partir de la diferencia sexual entre hombres y mujeres. A esta significación social de la diferencia sexual Hierro, siguiendo el camino recorrido por otras feministas, la denomina *género*. Estas sociedades establecen dicha diferencia por cuanto a género, ligada a una jerarquización en la cual el lugar más valioso es ocupado por los varones en tanto que el menos valorado es asignado a las mujeres”.

⁵ Publicado por primera vez en “Alba de América”, revista del Instituto de Literatura y Cultura Hispánica de Wensmister, California.

⁶ Citada por Raman Selden en el texto La teoría literaria contemporánea (1987).

⁷ Este término es propuesto por Jacques Derrida para nombrar la dominación que ejerce el discurso patriarcal.

⁸ Por esta razón las mujeres han sido admitidas, sin tanto recelo como poetas. Situación que no es igual cuando se trata de pensarlas como figuras importantes en el ámbito de la narrativa.

⁹ Afirma que “el libre y flotante mar del útero y la envolvente sensualidad del seno materno son los primeros lugares de la experiencia preedípica”

¹⁰ Para Kristeva la feminidad es la marginalidad con respecto al orden simbólico por tanto no es una esencia sino una postura. Jacques Lacan, de quien retomó propuestas fundamentales, concibió el mundo como una relación entre tres categorías: el orden simbólico, el imaginario y el real. El primero también conocido como la Ley o el Nombre del Padre es lo que estructura el pensamiento, en algunos casos es el lenguaje mismo. En otros casos es la ley entendida como el conjunto de costumbres y deberes que tienen las personas inscritas en una sociedad. Es aquello que construye la matriz de la experiencia humana. Lo que permite tener una vida estructurada y limitada al mismo tiempo.

Kristeva comparte el trasfondo de las teorías lacanianas que está presente en el feminismo francés. Aunque se critica la postura andocrática de Lacan, sus teorías son de importancia para esa búsqueda de una nueva discursividad por la que propenden las feministas cuando se advierte que sus formulaciones sobre el lenguaje, ponen de relieve la decepción humana frente al lenguaje consciente de la comunicación habitual

que es el lenguaje del patriarcado y la posibilidad de otro lenguaje inconsciente que Kristeva liga con las fuerzas asociadas a la madre. Por medio de técnicas deconstruccionistas, de acuerdo a lo propuesto por Jacques Derrida, es posible desarticular el discurso patriarcal que ha regido por milenios las sociedades para propiciar, al tiempo, la emergencia de una propuesta de otro discurso reprimido hasta ahora. Dicho discurso se debe asociar, según los postulados de Kristeva, a lo semiótico y a lo materno.

¹¹ La noción de centro y periferia inicialmente fue empleada por los teóricos de la economía de la escuela desarrollista o estructuralista para referirse a los países de economías fuertes (centro) y a los países que no tenían tanto poder económico (periferia) posteriormente en los estudios postcoloniales se emplea el término para explicar la relación dominador dominado. El término centro-periferia ha sido particularmente exitoso para referirse a las desigualdades sociales y económicas y su desigual distribución espacial, especialmente en el ámbito mundial, hablándose en este sentido de países centrales y países periféricos, con significado similar a otras dualidades de uso habitual, como Norte-Sur, mundo desarrollado-subdesarrollado y primer mundo-tercer mundo. Dentro del feminismo ha sido empleada por algunas teóricas como Chandra Mohanty para referirse a la relación hombre-mujer como una relación entre dominador y dominado.

¹² Citada por Raman Selden en el texto que ya hemos mencionado.

¹³ Los críticos (as) que promueven el desarrollo de un lenguaje femenino, pero que a la vez sea intelectual y teórico para que sea respetado por la academia se enfrentan a una paradoja. Xavier Gauthier lo expresa de forma clara: “Mientras las mujeres permanezcan silenciosas, estarán fuera del proceso histórico, pero si comienzan a hablar y a escribir como lo hacen los hombres, entrarán a la historia sojuzgadas y alienadas; ésta es una historia, que, hablando lógicamente, su lenguaje debe romper”

¹⁴ Biruté Ciplijauskié critica a Cixous porque dice que ésta aunque, en teoría, aboga por una escritura amorfa, espontánea, casi irracional, en sus novelas siempre predomina la nota intelectual.

¹⁵ La entrevista fue realizada el 3 de mayo de 2002 para la publicación *Juventud rebelde*.

¹⁶ En su texto Cola de lagartija, Valenzuela construye un personaje, a quien denomina El Brujo y que posee un tercer testículo en el que se deposita el potencial creativo de la hembra. Nelly Martínez en su ensayo Entre el abismo y la medusa: cola de lagartija de Luisa Valenzuela, dice acerca de este órgano que “constituye una forma de apropiación del orden femenino”.

¹⁷ Número de la referencia.

¹⁸ El mito universal de la vagina dentada, despliegue del erotismo femenino avasallante fue aprovechado por Freud para ilustrar sus teorías sobre el miedo a la castración y ha sido ampliamente recreado en el mundo del arte y la literatura. La referencia a la 'femme fatale' conlleva una visión del erotismo femenino devorador y peligroso. Luisa Valenzuela en su texto Peligrosas palabras se refiere al respecto tomando como base para la narración de este mito la versión de los maoríes de Nueva Zelanda, quienes tienen como dioses a Hine-nui-te-po, la diosa de la muerte, quien con su vagina dentada decapitó a Maui, dios masculino que quería robar el corazón de esta diosa para darle la inmortalidad a los hombres.

¹⁹ Cuando Levi-Strauss analiza la primera variación del mito Kayapó-Gorotire acerca del origen del fuego presenta a Botoque un joven indio a quien el Jaguar le ha revelado el secreto del fuego y, por ende la posibilidad de asar la carne, como un arquetipo de la ingratitud humana pues Botoque, en vez de agradecer al Jaguar su hospitalidad y bondad para con él, mata a la esposa de éste -que se presenta en el mito como una presencia femenina hostil- huye llevándose sus armas y un trozo de carne asada, llega a su tribu, relata su historia, reparte la carne entre sus allegados a quienes insta a volver a la aldea del Jaguar para que se apoderen del fuego. Por esta razón “El jaguar, furioso por la ingratitud de su hijo adoptivo que le ha robado el fuego y el secreto del arco y las flechas, quedará lleno de odio hacia todos los seres y en especial hacia el género humano” (72), razón por la cual decide cazar con los colmillos y comer la carne cruda pues renuncia a la ingesta de carne asada.

²⁰ Saúl Yurkievich en La confabulación de la palabra (1978) piensa la feminidad como una especie de agua germinal: “La mujer, agente molitivo, todo lo ablanda, lo licúa; poseerla implica zambullirse, disolverse. La feminidad se imagina albuminoidea, protoplasmática; lo femenino deviene agua germinal, mundo embrionario” (33).

²¹ Esta hipótesis puede reforzarse si tenemos en cuenta la interpretación de la crítica literaria Ksenija Bilbija en el texto que ya hemos citado sobre la obra de Valenzuela : “Los mundos de la violencia sexual y

política son continuos y cada uno de ellos se desplaza metonímicamente a través de la construcción narrativa de la novela” (129).

²² En su texto Peligrosas Palabras dice al respecto: “Porque el lenguaje es sexo (y el nuestro es sexo femenino) y porque la palabra es cuerpo. Y en este lenguaje femenino cargado de fuerza, **no para nada novela rosa moñitos todos del mismo color** como ahora el tango no son las palabras las que cambian” (26). El énfasis es mío.

²³ Aunque en este trabajo se plantea la diferencia entre lo erótico y lo pornográfico, al explicitar el punto de vista de Monique Wittig sobre el particular, en Novela negra con argentinos Roberta y Bill en ocasiones se refieren al cuento que ha encargado el crítico a la primera como un cuento erótico y en otras ocasiones como un cuento pornográfico. Al final, por las declaraciones de Roberta, quien dice que al escribirlo no ha tenido en cuenta “la escritura con el cuerpo”, podríamos pensar que ha escrito un cuento pornográfico con la única finalidad de recibir el dinero del crítico.

²⁴ La traducción del inglés al francés es de Rochette Ozzello.

²⁵ Acerca de los estudios que ha escrito sobre ella Sharon Magnarelli, Valenzuela afirma: “Sharon Magnarelli is not only the most profound and astute expert on my literary work, her work has, in addition, a brilliance which frequently dazzles me and fills me with amazement”(Contraportada de Reflections/Refraction).

²⁶ Lázaro, al final de sus experiencias, consigue la posición de pregonero real en Toledo y contrae matrimonio aunque debe aceptar que su esposa sea la amante de un arcipreste. Guzmán de Alfarache, a diferencia de Lázaro, no consigue insertarse en la sociedad pues después de las muchas estafas que realiza termina por ser condenado a prisión perpetua.

²⁷ El 24 de marzo de 1976, el Comandante en Jefe del Ejército Argentino Jorge Rafael Videla encabezó un golpe de Estado que sustituyó en el poder a María Estela Martínez de Perón, la viuda de Juan Domingo Perón, por una Junta Militar, encabezada por él mismo y por los también militares Emilio Eduardo Massera y Orlando Ramón Agosti. El periodo de gobierno de esta Junta estuvo marcado por la desaparición y el asesinato de los opositores del régimen.

²⁸ Si consideramos la conexión entre la novela picaresca y la de formación debemos mencionar que en la novela picaresca española sí hubo protagonistas femeninas como La garduña de Sevilla que Alonso Zamora Vicente define como una clara delincuente y La pícaro Justina (1605) que es atribuida al Licenciado Francisco López de Ubeda. De otro lado, la crítica María Inés Lagos Pope propone que las novelas de formación escritas por autoras hispanoamericanas deben considerarse adscritas a una especie de subgénero novelístico específico que difiere del Bildungsroman o novela de aprendizaje tradicional que siempre está centrada en un protagonista masculino. Su acercamiento crítico se fundamenta en los feminismos contemporáneos que consideran la interacción de género, clase, sexualidad, religión, etnia y circunstancias históricas como coordinadas inseparables.

²⁹ Este texto de Bourdieu, como el de otros de teóricos que abordan estudios sobre la diferencia sexual, ha sido visto con recelo por la crítica feminista. Yulivia Hernández García dice que es un texto valioso en la medida en que logra realizar un vasto abordaje de los mecanismos que subyacen en la casi universal relación de dominio de los hombres sobre las mujeres a través del análisis de datos antropológicos de ciertas sociedades primigenias mediterráneas como la Kabilia, de obras de Virginia Woolf y de los principales postulados del psicoanálisis, sin embargo siente que Bourdieu ‘se queda paralizado’ en su intención de superar las limitaciones y prejuicios de otros autores masculinos que han abordado el mismo tema.

³⁰ Biruté Ciplijauskatié critica a Cixous porque dice que ésta aunque, en teoría, aboga por una escritura amorfa, espontánea, casi irracional, en sus novelas siempre predomina la nota intelectual.

³¹ La entrevista fue realizada el 3 de mayo de 2002 para la publicación “Juventud rebelde”.

³² La crítica yugoeslava Ksenija Bilbija en el apartado titulado “Poniendo las cartas boca abajo. La travesía de Luisa Valenzuela” perteneciente a su texto Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela, encuentra en este pasaje de la novela una clara relación con el cuento de Jorge Luis Borges titulado Emma Zunz en el cual la protagonista: Emma, también va al puerto en busca de un marinero con la finalidad de acostarse con él para ejecutar un plan de venganza en contra del jefe de su padre.

- Agosin, Marjorie. Las chicas desobedientes. Madrid: Ediciones Torremozas, 1997.
- Anónimo. La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Cuenca: Editorial Alfonsipolis, 2006.
- Alemán, Mateo. Guzmán de Alfarache. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- Baym, Nina. “La loca y sus lenguajes. Por qué no hago teoría literaria feminista”. Otramente: lectura y escritura feministas. Ed. Marina Fe. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1999. 52-73.
- Bilbija, Ksenija. Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2003.
- Bourdieu, Pierre. La dominación masculina. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- Castellanos, Gabriela. “Habla la amada ausente”. Otras palabras Enero-Diciembre de 2003: 15.
- Castillo, Debra A. “Finding Feminist”. Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas. Ed. Sara Castro-Klarén. Madrid: Iberoamericana, 2003. 351-373.
- Ciplijauskatié, Biruté. La novela femenina contemporánea. Barcelona: Anthropos, 1988.
- Cordones-Cook, Juana María. Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela. New York: Peter Lang Publishing, 1991.
- Domenella, Ana Rosa. De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana y Colegio de México, 1999.
- Dorantes, María Antonieta. “La condición humana en la obra de Hierro” El pensamiento latinoamericano ante la condición humana.
- Oct 2006 <<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/hierro.htm>>

- Freixas, Laura. Literatura y mujeres . Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- Irigaray, Luce Speculum de l'autre femme. Paris: Editorial Minuit, 1974.
- Magnarelli, Sharon. Reflections/Refraction. Reading Luisa Valenzuela. New York: Peter Lang Publishing, 1998.
- Martínez, Nelly. “Entre el abismo y la medusa: cola de lagartija”. La escritora hispánica. Ed. Nora Erro-Orthmann y Juan Cruz Mendizábal. Barcelona: Editorial Vosgos, 1990.
- _____. El silencio que habla: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela. Montreal: Ediciones Corregidor, 1994. 101-107.
- Montecinos, Sonia. La olla deleitosa: cocinas mestizas de Chile. Editorial Catalonia, 2004. 28 Abr 2008.
- <<http://www.precolombino.cl/es/biblioteca/pdf/cocina/chanchopiedra.pdf>>
- Muñoz, Willy O. El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas. Madrid: Editorial Pliegos, 1992.
- Navia Velasco, Carmita. Guerra y paz en Colombia. Miradas de mujer. Cali: Centro Editorial Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.
- Lagarde, Marcela. Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Lagos-Pope, María Inés. “Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamerica: desde Ifigenia (1924) hasta Hagiografía de Narcisa la bella (1985)”. Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas. Ed. Sara Castro-Klarén. Madrid: Iberoamericana, 2003. 237-257.
- Levi-Strauss, Claude. Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Luévanos Aguirre, Celia. "La identidad de género de padres y madres docentes". Identidad de género en los procesos socioculturales de la familia y la escuela. Historias de vida con padres y madres docentes de educación primaria.

1997 <<http://educar.jalisco.gob.mx/07/7celial.html>>

Selden, Raman, Widdowsonson, Peter and Brooker, Peter. La teoría literaria contemporánea. Barcelona: Cuarta edición. Editorial Ariel, 2004.

Showalter Elaine. "La crítica feminista en el desierto". Otramente: lectura y escritura feministas. Ed. Marina Fe. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1999.75-111.

Trulli, Allison. Hay que escribir: Luisa Valenzuela y su manera de infringir las reglas. 28 Abr 2008

<<http://www.clarku.edu/departaments/foreign/trullithesis.pdf>>

Valenzuela, Luisa. Hay que sonreír. Buenos Aires: Editorial Americalee, 1966.

_____. Novela negra con argentinos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991.

_____. La travesía. Buenos Aires: Editorial Norma, 2001.

_____. Peligrosas palabras Buenos Aires: Temas Grupo Editorial SRL, 2001.

_____. Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de New York. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002.

Violi, Patricia. El infinito singular. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

Woolf, Virginia. A Room of One's Own. Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 2008.

Yurkievich, Saúl. La confabulación con la palabra. Madrid: Editorial Taurus, 1978.

Zamora Vicente, Alonso. Novela picaresca española. Barcelona: Editorial Gredos, 1974.